SANATA FELSEFEYLE BAKMAK

İOANNA KUÇURADİ



AYRAÇ

SANATA FELSEFEYLE BAKMAK

İOANNA KUÇURADİ

AYRAÇ

İoanna Kuçuradi 4 Ekim 1936 yılında İstanbul'da doğdu. İstanbul Üniversitesi'nde felsefe okudu. Hacettepe Üniversitesi Felsefe Bölümü'nü kurdu. Bugün de bu bölümün başkanıdır. Ayrıca, Türkiye Felsefe Kurumu başkanı, FİSP (Türkçesiyle, Uluslararası Felsefe Kurumları Federasyonu) genel sekreteridir.

Başlıca yapıtları: *Max Scheler ve Nietzsche'de Trajik, Nietzsche ve İnsan, Schopenhauer ve İnsan, İnsan ve Değerleri, Etik, Çağın Olayları Arasında.*

SANATA FELSEFEYLE BAKMAK

İoanna Kuçuradi

Felsefe / 01

AYRAÇ YAYINEVİ
Konur Sokak 14-2 06650/Kızılay-Ankara
Tel-Fax: (0.312) 418 22 63

SANATA FELSEFEYLE BAKMAK • İoanna Kuçuradi • Felsefe / 01 •

• Birinci Baskı: Ankara 1979 Şehir Tiyatro Yayınları •İkinci Baskı: AYRAÇ YAYINEVİ /Eylül 1997 • Kapak Resmi: Rene Magritte/İnsanlık Durumu • Kapak Tasarımı: Replik Ajans • Dizgi: Mesut Seven • Baskı: Şafak Ofset

SANATA FELSEFEYLE BAKMAK

İoanna Kuçuradi



Ankara-1997

İçindekiler

Trajik

Max Scheler'de Trajik

Günlük yaşamda sık sık trajik olaylar, trajik insanlar, trajik ölümlerden söz edilir. Olayların, insanların, ölümlerin ve başka birçok durumun böyle adlandırılması, bunların tiyatro yapıtlarına benzetilmelerinden mi ileri gelir? Yoksa bununla bambaşka bir şey mi dile getirilmek istenir? Acaba bütün bu olaylara, insanlara, ölümlere trajik demeye hakkımız var mı? Bütün bunlar gerçekten trajik midirler? Şöyle de sorulabilir: Bir tiyatro yapıtını trajedi, yaşamda da bazı durumları trajik yapan ortak bir şey var mı? Varsa, nedir bu ortak olan?

Scheler bu ortak şey üzerinde, başka bir deyişle, sanatta olsun, yaşamda olsun, bir "fenomen olarak trajiğin" üzerinde durur.

Bir sorunun araştırılmasında, sanat-yaşam ayırımı yerinde olmayan bir ayırımdır. Sanatçının yaptığı şey, durumları belli sınırlar içinde göstermek; sayısız olaylar ya da olabilecek olaylar arasından en önemlilerini çekip çıkararak, onlara yeni boyutlar kazandırarak değerlerini belirtmek; başka insanların da onların anlamlarını görebilmesini sağlamaktır.

Trajik, varolan bir şeydir, "daha çok, evrenin kendisinin temel bir öğesidir"[1]. Bir durumun veya bir sanat yapıtının trajik olması için, evrenin yapısında bulunan bu trajik olandan pay alması, bu öğenin o durumda, o yapıtta bulunması gerekir. Ev-

1 Max Scheler: Zum Phänomen des Tragischen, *Vom Umsturz der Werte,* Leipzig 1923, cilt I, s. 237.

ren, dünya derken Scheler, fizik-kimyanın dünyasını değil, insan dünyasını, değerlerle bezenmiş ve yüklenmiş insan dünyasını anlar. Scheler için bu dünyalar kişiler kadar çoktur.

Bir sorun olarak trajikle ilgili böyle bir görüşü, Nietzsche bir yana bırakılırsa, ilk olarak Scheler ortaya koymuştur. Scheler trajiğe estetik ya da metafizik bir fenomen olarak bakmaz; onu, dünyayı açıklamanın bir sonucu, herhangi bir dünya-yaşam görüşü olarak görmez, genel olarak bir insan fenomeni, bir yaşam fenomeni olarak altını çizer.

Eskidenberi süregelen, Scheler'in zamanında da pek benimsenen *Einfühlung* (duygudaşlık) anlayışı, trajiği estetik-ruhsal bir fenomen olarak görür. Çeşitli temsillerinde bazı ayrılıklar görünürse de, bu *Einfühlung* anlayışına göre bir yapıt, bizde uyandırdığı özel bir "estetik haz"dan dolayı trajiktir.

Daha yakından bakılırsa, böyle bir anlayış, trajiğin doğurduğu şey, uyandırdığı duygular üzerinde durur; Scheler'in sorusuysa, trajiğin "özüyle", trajiği trajik yapanla ilgilidir. O, "trajik nasıl bir sonuç doğurur?" diye değil, "trajik nedir?" diye sorar. Kaldı ki, aynı yapıt çeşitli çağlarda seyircide çeşitli duygular, çoğu zaman bizim bilemeyeceğimiz duygular uyandırabilir; trajik sanata büsbütün kapalı kişiler de vardır. Bu böyle olunca, seyircinin duyguları trajik yapıtın ya da herhangi bir trajik durumun ölçüsü, nasıl olabilir?

Demek ki, trajik, herhangi bir duygu değildir; ben'imizde, korku ve acımalarımızda değil, şeylerin kendisindedir; dünyanın yapısındaki trajik bunlarla ortaya çıkar. Ancak bir olay, ancak bir insan trajik öğeyi taşımakla trajik olur. "Trajik, her şeyden önce, olayların, karakterlerin ve bu gibi şeylerin bir belirtisidir."[1]

Trajik olan, dünyayı bir açıklama tarzı değildir; böyle bir

---

1 *Ibid.*, s. 233.

açıklamadan da ortaya çıkmaz. O, bir açıklama olsaydı, bütün toptan açıklamalar gibi çıkmaza girmiş olurdu. Trajik, bize doğrudan doğruya verilir; onu düşüne düşüne değil, birden görür ve kavrarız. "O, belli şeylerin silinmez, güçlü etkisidir".[1] Ama bu etki, bazı açıklamalar getirebilir birlikte.

Bütün bu düşünceler, sorunun kendisine, "trajik nedir?" sorusuna yaklaşma çabalarından çok, tarih boyunca ortaya atılan, trajikle ilgili belli başlı görüşlerle bir hesaplaşmadır.

Bazı olayları, alınyazılarını, kişilikleri trajik yapan, bizi doğrudan doğruya etkileyen, dünyanın yapısında dolaysız kavradığımız bu öğe nedir? Trajiğin "özünü" nasıl kavrarız? Bu "özü" Scheler, bir tek olayda, onu meydana geldiği nedensel bağlantılarından sıyırmakla,[2] görebileceğimizi söyler.

1. *Trajiğin Koşulları*

Trajik, her zaman değerler ya da değer karşılaşmalarıyla ilgilidir. Mekanik bir dünyada trajik ortaya çıkamaz. Yapıp ettikleri, davranışları karşıt değerler gerçekleştiren kişilerin yaşadığı bir dünyada, doğru-eğri, soylu-bayağı, saf-kurnaz insanların yaşadığı bir dünyada trajediye rastlanabilir ancak. "Trajik diye adlandırılabilen her şey, değer ve değer ilişkileri alanında olup biter".[3]

Demek ki trajik, yalnızca insanla ilgilidir. Ama Scheler'in insanı, yaşadığı dünyadan koparılmış bir insan değildir. Kişiler bir dünyada yaşarlar; bu dünyada ne varsa, hazır veya kendilerinin yarattığı her şeyle bağ kurarlar. Kişilerarası ve kişiyle şeyler arasındaki bu ilişiklerde, birbirlerini etkilemede, "varolan", hem de "pusu kurmuş" gibi bekleyen trajik açığa çıkar.

---

1 *Ibid.*, s. 240.
2 "Fenomenolojik redüksiyon"la.
3. *Ibid.*, s. 241.

Scheler'e göre trajik, "iyilik", "güzellik", "çirkinlik" gibi bir "değer" değildir. "Trajik, ancak şeylerde, insanda, nesnelerde bulunan değerler aracılığıyla görünüş alanına çıkar".[1] Ama bu değer taşıyıcılarının etkin olmaları gerekir.

Değer taşıyıcıları arasındaki her etki trajik bir renk taşımaz. Caesar'ın Galya'ya yürümesi, diyelim, geniş etkiler, Roma tarihinde çok önemli değişiklikler yaptıysa da, hiç de trajik değildir. Trajik kişiliklerde trajik bir etkileme ya da etkilenme eğilimi; trajik olaydaki etkinin de belli bir yönü vardır. Bir durumun trajik olabilmesi için bir değerin yok olması, bu değerin yok olmasına da başka bir değerin yol açması gerekir. Yine de yetmez. İşte bir örnek: Troia'nın alınması için Philoktetes'in elinde bulunan Herakles'in zehirli oklarını ele geçirmek gerektiğini öğrenince Odysseus, Akhilleus'un oğlu Neoptolemos'u Philoktetes'in bir başına bırakıldığı adaya götürür; Neoptolemos'u, Philoktetes'i aldatıp zehirli oklarını almakla görevlendirir. Genç Neoptolemos, Philoktetes'i aldatmaya uğraşırken, bir an, yaptığının alçakça bir şey olduğunu duyar; ona doğruyu söyler, yardım edeceğine söz verir.[2] Bu, trajik bir olay değildir; bir değer çatışmasında, olumlu bir değerin olumsuz bir değere, doğruluğun yalana üstün gelmesidir.

Trajik çatışmada çatışan değerlerin özelliği, yok edilenle yok eden değerlerin her ikisinin de yüksek ve aynı zamanda olumlu iki değer olmasıdır.[3] Ortadan kaldırılan, yok edilen değer, bir insanın yaşamı olabileceği gibi bir tasarısı, bir isteği, bir

1 *Ibid.*, s. 242.

2 Sophokles: Tragoediae, *Philoktetes*.

3 Scheler'e göre değerler, taşıyıcıları bakımından kişi değerleri (ahlâk değerleri), canlının değerleri ve değer taşıyan şeylerin değerleri diye üçe ayrılabilir. Derece bakımından, birinci değerler bütününe "yüksek değerler", ikinciyle üçüncüye de "aşağı değerler" der. Ayrıca değerleri olumlu ve olumsuz değerlere ayırır; her değerin de karşıtı vardır (güzel-çirkin, doğru-eğri vb.). Bak: Max Scheler; *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik*.

inancı, bir yetisi de olabilir. Ortadan kaldıran, yok eden değerse buna eşit bir değerdir. Scheler, üstün değeri yok eden aşağı bir değer olursa, trajiğin yine ortaya çıktığını söyler. Neoptolemos'-un yaptığına gelince, onu ancak ahlâksal bakımdan beğenir ve onaylarız.

Trajik çatışmada, çatışan eşit güçlerin her biri kendini gerçekleştirmek ister, biliyoruz, haklı olarak ister, görüyoruz; ama birinin gerçekleşmesi öbürünün yok olması demektir. Bu böyledir; başka türlü de olamaz. Tıpatıp eşit değerler bulmanın güçlüğü, durumu değiştirmez; kaldı ki, tıpatıp eşitlik aranmıyor.

Scheler, trajiği şöyle sınırlandırmayı dener: "trajik, en başta, yüksek olumlu değer taşıyıcıları arasında hüküm süren bir çatışmadır".[1]

Şimdi, bu türlü yüksek, olumlu değerler çatışmasında, değer taşıyıcıları başka başka olmayıp, bir tek olay, bir tek şey –Scheler öyle der!–, bir tek kişi olursa, trajik bütün ağırlığı, bütün derinliğiyle karşımıza çıkar. Durum öyle olur ki, bir güç, bir davranış, bir eylem, yüksek, olumlu bir değeri gerçekleştirirken, bu aynı güç, aynı davranış ve eylem aynı zamanda başka yüksek, olumlu bir değeri yok eder. İki başka başka şey olan bu gerçekleştirmeyi ve yok olmayı ise bir tek kişi taşımaktadır. Brutus'u dinleyelim:

> *"Be patient till the last. Romans, countrymen, and lovers! Hear me for my cause, and be silent, that you may hear: believe me for mine honor, and have respect to mine honor, that you may believe: censure me in your wisdom, and awake your senses, that you may the better judge. If there be any in this assembly, any dear friend of Caesar's, to him I say that Brutus' love to Caesar was no less than his. If, then, that friend demand why Brutus rose against Caesar, this is my answer: not that I loved Caesar less, but that I loved Rome more. Had you rather Caesar were living, and die all slaves, than*

---

1 *Ibid.*, s. 244.

that Caesar were dead, to live all free men? As Caesar loved me, I weep for him: as Caesar was fortunate, I rejoice at it; as he was valiant, I honor him; but as he was ambitious, I slew him. There is tears for his love; joy for his fortune; honor for his valor; and death for his ambition. Who is here so base that would be a bondman? If any, speak; for him have I offended. Who is here so rude that would not be a Roman? If any, speak; for him have I offended. Who is here so vile that will not love his country? If any, speak; for him have I offended. I pause for a reply." [1]

Buraya aktarılan, çatışma bir sonuca bağlandıktan sonra, herhangi bir biçimde çözüldükten sonraki durumdur. Brutus Roma'yı seviyordu. Roma'yı sevmek, Romalıları özgür görmek istemektedir. Romalılar Caesar'ı tanrılaştırıyor, onu tanrılaştırdıkları ölçüde kendileri köleleşiyor, yavaş yavaş buna alışıyorlardı. Brutus Caesar'ı seviyordu. Caesar şana şereflere doymuyor, *cives Romanos*'tan değil, iki büklüm olmuş kölelerden hoşlanıyordu. Caesar'ı seven, Romalıları –kendini– sevmiyor; Roma'yı seven, Caesar'ı sevemiyordu. Bu böyleydi. Brutus

1 W. Shakespeare: *Julius Caesar*, Perde III, tablo ii den. "Sözüm bitinceye kadar sabredin, Romalılar, vatandaşlar, dostlar! Göstereceğim sebepleri işitmek için beni dinleyin; susun, susun ki sözlerim duyulsun. Şerefim namına bana inanın, şerefime saygı gösterin ki, bana inanmanız kabil olsun: Beni aklınızla muhakeme edin, daha iyi hüküm vermek için idrakinizi uyanık tutun. Eğer bu topluluğun içinde Sezar'ın kendisini çok seven bir dostu varsa, ona derim ki Sezar'a karşı Brutus'un duyduğu sevgi, onunkinden hiç de aşağı değildi. Eğer o dost, Brutus'un niçin Sezar'a karşı ayaklandığını sorarsa, ona cevabım bu: Sezar'ı daha az sevdiğimden değil, Roma'yı daha çok sevdiğimden. Sezar'ın yaşamasıyla hep esirler gibi ölmeniz mi daha iyi, yoksa Sezar'ın ölümüyle hepinizin hür yaşamanız mı? Sezar beni severdi, onun için ağlarım; bahtiyardı, buna sevinirim, kahramandı, ona saygı, ihtirasına karşı ölüm. Burada köleliğe katlanacak kadar aşağı kimse var mı? Eğer varsa söylesin; ona karşı suç işledim. Burada Romalı olmak istemeyecek kadar yontulmamış biri var mı? Varsa söylesin, ona göre suçluyum. Burada memleketini sevmeyecek kadar alçak biri var mı? Varsa söylesin: ben ona karşı suçluyum. Cevap bekliyorum.": Nurettin Sevin'in çevirisinden, M. E. Y., 1958.

yaptığını yapmasaydı, suçlu olurdu; Brutus yaptığını yapmakla suçludur. Brutus yaptığını yapmasaydı, suçlu olmayacaktı; Brutus yaptığını yapmakla suçlu değildir. Yapılanın yapılması gerekiyordu. Ama bunu yapmak suçtur. Sorumluluk da Brutus'undur, eylemde bulunanındır.

Trajik, bu tek örnekte bütün boyutlarıyla apaçık duruyor; dokunuyoruz ona. Dünyanın yapısındaki o "pusu kurup" bekleyen trajik, belli bazı nedenleri, bazı rastlantıları yakalayıp onlarla görünüyor; onların herhangi bir sonucu değil. Böyle bir nedenler zincirine tutunup ortaya çıkan trajiği önlemek, kimsenin elinde değildir. Önüne geçilemez trajik olayın. Scheler'in, trajik olanın ö n l e n e m e z l i ğ i y l e dile getirmek istediği budur.

Trajik durumda, kişinin bir ve aynı eylemi, onu sıradan insanların üstüne çıkanr, ama öbür yandan da yok olmasına yol açar çoğu zaman. Böye bir kişi, belli olayın başka türlü olup bitmiş olabileceğini aklından bile geçirmez. Şu var ki, kişiyi trajik durumlara düşüren doğal eğilim, her insanda bulunmaz; aynı yapıda değildir bütün insanlar. Sıradan insan, yüksek değerlere göz yumabilen insan, aynı durumu başka türlü karşılar. Onda trajediyi kavrayacak göz olmadığından, onca başarısızlıkla sonuçlanan olayın nedenini kendi yetersizliğinde arar; ya da hiçbir şeyi denemez, güven dolu durumunu korur.

İsmene ile Antigone arasındaki şu konuşmaya kulak verelim:

'Αντιγόνη: εἰ ξυμπονήσεις καὶ ξυνεργάσῃ σκόπει.
'Ισμήνη: ποῖόν τι κινδύνευμα, ποῖ γνώμης ποτ' εἶ;
'Αντιγόνη: εἰ τὸν νεκρὸν ξὺν τῇδε κουφιεῖς χερί
'Ισμήνη: ἦ γὰρ νοεῖς θάπτειν σφ', ἀπόρρητον πόλει;
'Αντιγόνη: τὸν γοῦν ἐμὸν καὶ τὸν σόν, ἢν σὺ μὴ θέλῃς,

'ἀδελφὸν. οὐ γὰρ δὴ προδοῦσ' ἁλώσομαι.
'Ισμήνη: ὦ σχετλία, Κρέοντος ἀντειρηκότος;
'Αντιγόνη: ἀλλ' οὐδὲν αὐτῷ τῶν ἐμῶν μ' εἴργειν μέτα

Gömülmesi gereken bir ölü karşısında iki kişinin tutumunu, belli inançlar karşısında başka başka davranışlarını görüyoruz. Antigone'yi ölümsüz kılan, bir simge haline getiren, ama ölüme de sürükleyen bir ve aynı eylem, ağabeyini gömmesidir. Ismene aynı şekilde davranmaz, aynı şekilde davranamaz ve –trajedinin gelişmesinde tutumu değişiyorsa da– çatışması başka bir yönde çözülür. –Phaethon, Güneşin arabasını sürmekle Güneşin oğlu olduğunu gösterdi, ama bununla da yok oldu.

Scheler'e göre trajik bir olay insanla ilgili olmayabilir de. Şöyle bir örnek verir: Bir kalorifer kazanının patlaması sonucu çıkan bir yangında bir resim galerisinin yapması trajik bir olaydır; çünkü resimlerin korunması için konmuş olan kalorifer, resimlerin yok olmasına yol açmıştır.

Trajik düğümden söz edilir sık sık. Bununla, bir olayın özündeki çözülmez karmaşıklık, i ç i ç e g i r m i ş l i k dile getirilmek istenir; bir değeri gerçekleştirenle başka bir değeri yok eden nedensel olaylar zincirinin merkezinde, bu değerlerin taşıyıcısı olarak bir tek insanın, bir tek olayın –Scheler'e göre bir tek şeyin de– bulunduğu anlatılmak istenir. Brutus Roma'yı

---

1 Sophokles Tragoediae, *Antigone*, m. 41-48.

"Antigone	Düşün, benle işbirliği yapıp, bana yardım edecek misin?
Ismene	Hangi tehlikeli işte? Tasarladığın ne?
Antigone	Ölüyü bu elimle birlikte sen de kaldıracak mısın?
Ismene	Onu gömmeyi mi düşünüyorsun, kent bunu yasak ettiği halde?
Antigone	Benim ve senin kardeşini, sen istemezsen bile. Ihanet ettiğimi kimse görmeyecek.
Ismene	Zavallı kardeşim, Kreon'un yasaklayan buyruğuna rağmen?
Antigone	Beni benimkilerden ayırmak onun elinde değil."

sever; Brutus Caesar'ı sever; o durumda yanyana yaşayamaz bu iki sevgi, özleri bakımından yaşayamaz; ama yan yana bulunurlar...

Şuna da dikkat etmek gerekir: Trajik, değerleri taşıyan nedensel olaylar zincirinde, bu olaylar arasındaki bağda bulunmadığı gibi, yalnız değerlerin ilişkisinde de bulunmaz. O, değer ilişkileriyle nedensel olaylar zincirinin özel bir çakışmasında, iç içe girmişliğinde bulunur; trajik olan bu özel çakışmadır. Çünkü bir açıdan, ancak değer ilişkileri açısından bakılırsa, iki veya daha çok yüksek değerin, yüksek, olumlu değerlerin hepsinin bile yan yana gerçekleşmesini engelleyen hiçbir şey yoktur. Öbür yandan, olayların nedensel akışı, değerleri hiç hesaba katmaz. Bu mekanik akış, karşısında değer taşıyan şeyler yokmuş gibi, ona karşı koyan, ona 'hayır' diyen, ona katlanmayan, bile bile boyun eğmek istemeyen kişiler yokmuş gibi, her zaman ara vermeden, yol, yön değiştirmeden sürüp gider. "Şeylerin nedensel akışının, kendinde ortaya çıkan değerleri hesaba katmaması; olayların bir "ülkü" yönünde gelişmesinde, sanki nedensel oluş yokmuş gibi, değerlerin, kendiliklerinden birlikler halinde istemlerde bulunmaları... bu, dünyamızın yapısının bir belirtisidir".[1]

Ama nedensel oluşun –günlük gerçeğin– yanında, değer taşıyıcıları, değerleri g ö r e n kişiler v a r d ı r Her ne kadar da günlük gerçek ile kişilerin değerlendirmeleri bazan koşut yollar yürüyebilirse, insanlar bunun, yani iki yüksek, olumlu değerin yanyana gerçekleşmesinin farkına varmazlar bile; olup biteni "mutlu rastlantı" diye adlandırırlar. Ne var ki, çoğu zaman, dünyanın yapısındaki "pusu kurup" bekleyen o güç, nedensel akışla kişilerin değerlendirmelerini birbirine karıştırır, çatıştırır onları. Çünkü sık sık, yapıp ettiklerine yüksek, olumlu

---

1 *Ibid*., s. 251.

değerlerin yön verdiği bir kişi, yapıp ettiklerine olumsuz veya aşağı değerlerin yön verdiği bir kişiyle karşı karşıya kalır. "Güneş, hem kötü, hem de iyi insanların üstünde parlar".[1] Bu, trajiğin ortaya çıkma koşullarının en önemlisidir.

Trajiğin bu koşulu, ilerde görüleceği gibi, insanın çatışmasının, insandaki uyumsuzluğun temelini meydana getirir. Çatışan ve çatışmalı bir varlıktır insan. Antigone'nin karşısında Kreon vardır. Ama böyle elle tutulur durumlar olmaz her zaman: Brutus'un karşısında Caesar değil, gözü doymayan Caesar vardır. Durum daha karmaşık da olabilir: Zenokrate'yi geri almaya gelen Zenokrate'nin babasına karşı çarpışacağı günün tanı ağarırken, Timur'un dövünmesini dinleyelim:

"There angels in their crystal armors fight
A doubtful battle with my tempted thoughts
For Egypt's freedom, and the Soldan's life;
His life that so consumes Zenocrate,
Whose sorrows lay more siege unto my soul,
Than all my army to Damascus' walls".[2]

Burada, "kötü olan" hiç de görünmüyor; iyice saklı.

Eksiksiz bir dünyada, ahlâk düzenine katılan bir dünyada, herkesin gerektiği gibi davrandığı, her şeyin yerli yerinde olduğu bir dünyada trajedi ortaya çıkamaz. Ancak bu, *topos*'u olmayan bir dünyadır. Her şeyin yerli yerinde olduğu bir dünyada

---

1 *Ibid.*, s. 251.
2 Ch Marlowe: *Five plays*, Tamburlaine the Great, Hill and Wang Inc., N.Y., s. 56.

"Orda melekler billûr zırhlar içinde
Ayartılmış düşüncelerimle kararsız bir savaşa tutuşmuşlar.
Mısır'ın özgürlüğü, Sultanın hayatı için,
Zenokrate'yi yiyip bitiren hayatı için Sultanın;
Ordularının Şam surlarını kuşatmasından daha çetindir
Zenokrate'nin duyduğu üzüntü ruhum için."

trajedilerin ortaya çıkamayacağını Schopenhauer de söylemişti. Ama –Scheler tamamlar– şeytanca bir dünyada, yüksek, olumlu değerler gerçekleştiren hiç kimsenin bulunmadığı bir dünyada da görünemez trajedi. Yüksek değerler görülmediklerine göre, her "kötülük" "mubah"tır. Sanırım, 'mubah' sözü, böyle bir dünyanın sözü olamaz bile.

Öyle bir durum yaratılır ki, kişinin, bir eylemde bulunabilmesi için, ya nedensel akışa karşı gelip bir değeri gerçekleştirmesi, ya da değere gözlerini kapayıp, kendini nedensel akışın sürüklemesine bırakması gerekir. İşte o zaman kişi durur. Olayların akışını gördüğü değerlerle bağdaştıramayacağını kişi açıkça görür; çünkü aralarında bu bağdaşmayı olur kılacak bir ilgi yoktur. Trajiğin arka plânı budur. "Manevî bakışımız, bölünmez bir ediminde, şeyler arasındaki nedenselliğin üzerinde olduğu kadar, değerlerin kendi içinden gelen istemlerin üzerinde de durunca, trajik bize verilmiş olur."[1] Düşünüp taşınmadan, bir tek bakışta trajiği görür ve kavrarız, dokunuruz ona.

2. *Trajiğin Belirtileri*

Daha önce, trajiğin koşulları araştırılırken, trajiğin iki belirtisi üzerinde, bütünlüğüyle bir tek örnekte verildiği ve ortaya çıkmasının önlenemez olduğu üzerinde duruldu.

Trajiğin başka bir belirtisi, onun zorunlu olmasıdır. Bu zorunluluğun, genel olarak nedensel koşulların bütünü olmadığı daha önce belirtildi. Bunun, belli bir nedensel zorunluluk, trajik durumda bulunan insanın değişmez biopsişik yapısında bulunan bir "iç zorunluluk" olduğu düşünülebilir. Ama,

1 *Ibid.*, s. 252.

soyundan gelen bir hastalıktan ölen bir insanın ölümü trajik midir? Bir ruh hastasının pencereden atlayıp ölmesi trajik midir? Değildir, şüphesiz. Gerçi, böyle bir durumda, yüksek, olumlu bir değer ortadan kalkar, yaşamları son bulur, ama bu yok olma bir çatışmanın sonucu değildir; üstün gelen, gerçekleşen bir değer –ister olumlu, isterse de olumsuz bir değer– yoktur.

Ayrıca, trajik zorunlulukta kişi özgür olarak davranır; özgür olduğunu, isterse başka türlü davranabileceğini bilir. Yıkılma anının yaklaştığını görse de, o, yine kendi yolunda yürür. Başka bir şey yapmaz; yapabileceği halde yapmaz; çünkü yolunda ona yön gösteren bir şey görür; üstün, yüce bir gereklilik vardır bu yolda; yaptığına inanır trajik kişi: Antigone, İsmene gibi davranabilir, Polyneikes'i gömmeyebilirdi; Brutus Caesar'ı öldürmeyebilirdi; ama onlar, yaptıklarını yapmakla gerekli olanı yaptılar.

Trajik durumda kişiler bağımsızdırlar; davrandıklarından başka türlü davranabilirler. Bu olanağı nedensel oluş, kaskatı gerçek yok edemez. Yine de, trajik durumdaki kişinin belli bir yönde eylemde bulunmasını gerektiren trajik zorunluluk özgürlüğü aşar. "Burada anlatılan zorunluluk şöyle olmalı: İnsan, gerçekleştirebileceği bütün edimleri yardıma çağırsa da, o akışını sürdürür. Biz felâkete bütün özgür gücümüzle karşı geldiğimiz ve ona karşı elimizdeki bütün araçlarla savaştığımız yerde, bu felâketin işe karışmasının zorunlu olduğunu duyarsak... trajikte bulunan zorunluluk ortaya çıkar" [1]

Özgür eylemde bulunabilme, trajik kişiyi en çok belirten özelliklerden biridir. Davranışlarını çevrenin kurallarına, karşı koyamadığı bir eğilimine göre ayarlayan ya da davranışlarını herhangi bir insanüstü varlığın yönettiğine inanılan veya inanan bir kişi –bu determinism nasıl bir yüzle görünürse görün-

1 *Ibid.*, s. 254.

sün– trajik olamaz. Prometheus mitosuna böyle bir açıdan bakmak isteyenler için, Prometheus trajik bir kahraman değildir. Prometheus'un eylemi "önceden yazılmış"sa, kişi, eylemlerinintek belirleyicisi olmayıp, bir araçtan başka bir şey değilse, bunu da biliyorsa, o kişi nedensel akışa nasıl 'hayır' diyebilir? Böyle bir kişi nasıl trajik olabilir? Daha doğrusu, nasıl yaşayabilir? Trajik olay bu türlü bir kaderciliğin dışındadır. Prometheus'u böyle görmek, her türlü kadercilik gibi, bizi bir yere götürmez.

Kayıtsız şartsız bir determinismin yönettiği bir dünyada, trajiğin barınamayacağı gibi, istemenin kayıtsız şartsız özgürlüğüne inanan rasyonalist bir dünyada da o barınamaz. Çünkü trajik zorunluluk, rasyonalismin istediği özgür seçmelere yer bırakmaz.

Trajik eylemin yapılması gerekli olmakla birlikte, kişinin gördüğü değerlerin bilgisine dayanmakla önceden hesaplanamaz. Böyle bir hesaplama, kişinin bağımsız davranabileceğini unutmuş olur. Bu bağımsız davranma olanağı, trajik zorunluluk tarafından susturulursa da, onun bir olanak olarak bulunması gerekir. Ayrıca, herhangi bir olay, akışı boyunca yön değiştirebilir; trajik değilken, birdenbire trajiğe dönebilir ya da trajik bir renge bürünmüşken, bir *deus ex machina*'nın eliyle, mutlu bir rastlantıyla, trajik olmaktan çıkabilir ya da "mutlu bir sonuca" bir *happy end*'e varabilir.

Schopenhauer, kişinin esas yapısının, "karakterinin" değişmediğini; bundan dolayı da bir trajedide herhangi bir "karakter gelişmesi"nin olmaması, ancak kişinin düşüncelerini, inançlarını saklayan örtünün kaldırılması gerektiğini söyler. Scheler ise, böyle bir "karakter gelişmesi"nin olabileceğini; belli bir zamana kadar bazı değerlere verilen değerin değişmesinin, başka bir deyişle, değerlerin yer değiştirmesi olayının kendisinin trajik bir olay olduğunu söyler. Scheler bunu ileri sürerken, Faust'u mu göz önünde bulunduruyordu? Ama hırsızlıkla geçi-

nen birinin yaşama biçimi değiştirmesi trajik midir acaba? Yaşama biçiminde her türlü değişiklik trajik midir?

Buraya kadar incelenen zorunluluk, trajik zorunluluğun bir yanıdır. Trajik durumda, yüksek, olumlu bir değeri gerçekleştirme zorunluluğu yanında başka bir zorunluluk var ki, bu, başka yüksek, olumlu bir değerin yok olmasını gerektirir. Trajik çatışma ortaya çıkınca, Antigone ve Phaethon'un yaşamının yok olması; Brutus'un Caesar için, Timur'un Zenokrate için beslediği sevginin sarsıntı geçirmesi ya da bir an için karartılması gerekir. Trajik durumun ortaya çıkması önlenemediği gibi, kişi ne yaparsa yapsın, ne ederse etsin, ondan kaçınamaz da.

Kişiye zorla yaptırılan işler, teknik araçlarla kaçınılabilen durumlar trajik değildir. Çevresindekilerin bakmaması yüzünden bir hastanın ölmesi, çürük malzemeyle yapılan bir yeni yapının çökmesiyle birçok insanın ölmesi ve bu gibi durumlar, çok acıdır, ama trajik değildir. Yüksek, olumlu bir değerin yok olmasının sorumluluğunu kesin olarak birine yükleyebiliyorsak, değerin bu yok olması trajik değildir. Trajik olaydaki suçun suçlusu yoktur. Bir suç olur ortada, ama suçlu yoktur. "Suçlu kimdir sorusuna açık, belli bir yanıt varsa, orada trajik olanın rengi eksiktir".[1] Trajik durumda herkes ödevini; yapılması gerekeni yaptığı halde, ortada bir suç kalır; ama bu suç kaçınılmaz olduğundan, bir yere yerleştirilemez.

Trajik olaylardaki suç her zaman haklı bir eylemdir, ama suç olmaktan geri kalmaz. Brutus Caesar'ı haklı olarak[2] öldürdü; ama Caesar'ın öldürülmesi bir suçtur şüphesiz. Böyle bir suç karşısında ahlâkın, hukukun her türlü itirazı, her türlü eleştirisi susar. Suçla, suçsuzlukla ilgili görüşlerimiz birbirine karı-

1 *Ibid.*, s. 257.
2 Belli ki, hep Shakespeare'nin yorumu söz konusudur.

şır; aralarındaki sınır silinir. Scheler'in de belirttiği gibi, *Areios Pagos*'lu yargıçların Orestes'e ne suçlu, ne de suçsuz diyebilmeleri, kararın askıda kalması, bu silinmeyi gösteren bir durumdur.

Trajik bir durumda suç işlenirken, o koşullarda başka türlü davranılamayacağı bilinir. Aynı durumda, başka bir kişinin, herhangi yüksek bir değeri gördüğü için, başka türlü davranabileceği düşünülebilirse, o suç trajik değildir; onda trajik zorunluluk eksiktir. Suçla suçsuzluk arasındaki bu sınır kayması, trajik durumun bizi durduran bu karmaşıklığı, trajiğin "özüyle" ilgilidir; trajik eylem doğruyu ve eğriyi aşar. Böylece, trajiğin başka bir belirtisine varmış bulunuyoruz: Ancak s o y l u kişiler trajik olabilir. Scheler 'soylu kişi'den, yaptıklarıyla yüksek, olumlu değerler gerçekleştiren insanı anlar.

Ama doğru olan, eğri olan, yapılması gereken, yapılmaması gereken nedir? Bu, Etiğin başlıca sorularından biridir; üzerinde durulmayacak burada. Ancak, Scheler'e göre,trajikle ilgili şu soru açık kalır: Tarih boyunca, değerlerin önem sırası değişirken, yer değiştiren değerlere –ama hep yüksek, olumlu değerlere– karşı nasıl bir tutum doğru olabilir? Daha açıkça sorulursa, bir çağın trajik kahramanı başka bir çağda trajik olmayabilir mi? Çağdaş bir Orestes annesini öldürür müydü acaba? Çağdaş bir Brutus Caesar'ı öldürür müydü? Belki öldürür, belki de öldürmezdi. Ama onlarda da çatışma olacak; öldürmezlerse başka bir değeri yok etmiş olacaklar; ya da Orestes'in ve Brutus'un gerçekleştirmiş oldukları değerlerin yok olmasına tanıklık edeceklerdir. İnsan yaşamının taşıdığı değerin, bugün belki her zamandan çok (?!) ön plânda yer alması, trajedideki Orestes'i, Brutus'u trajik görmemize engel olamaz. Orestes'te Brutus'ta önemli olan –trajik olan– öldürmeleri değil, öldürdükleri insanlar için besledikleri sevgiye r a ğ m e n öldürmeleridir.

Şunu da katmak gerekir: trajik suç, dar anlamdaki trajik

suç, trajiğin bir koşulu değil, ancak bir görünüşüdür. Özellikle yeni trajedilerde, dar anlamda suç, yani bir cinayet yoktur. Bu yüzden, eski trajedilerden didaktik sonuçlar çıkarabilenler (!), yeni trajedilerin birçoğundan böyle birşey çıkaramıyorlar ve yeni trajedileri hiç anlayamıyorlar.

Scheler bu konuda başka türlü düşünür. Ona göre değerlerin belli tarihselliğindendir ki, şimdi'de trajediler yok, ancak geçmişte vardır. Kişi, şimdi'de ancak yaptığını yapar. Kişinin eylemiyle gerçekleştirdiği değerin yüksekliğini zaman gösterir. Bu eylem üzerinde fikir yürütmek, onu trajik diye –ya da başka bir adla– adlandırmak, zamanca çok sonra gelir. Trajik bir suç işlenince, böyle bir suça düşürülen –böyle bir suçu işleyen dememek gerek– suçsuz kişinin cezalandırılması, eylemi anlaşılmadığından cezalandırılması, bundan ileri gelir. Yaşadıkları zamana göre yeni değerler getiren kişilerin yalnızlığı, trajikliği onların anlaşılmamalarındadır.

Trajik kişi yaptığını yapar; yüksek, olumlu bir değeri gerçekleştirirken, başka yüksek, olumlu bir değeri yok eder. Durumunu trajik diye adlandıran düşünürlerdir. Kendisi de bir düşünür olabilir. Önemli olan, bir durumu adlandırmak değil, onu görebilmek ve belli sınırlar içinde gösterebilmektir. Sanat bunu yapar. Ama bir değerin yüksekliğini belirleyen, çoğunluk tarafından görülebilir, anlaşılabilir ya da gerçekleştirilebilir olması mıdır? Aynı yüksek, olumlu değeri –bu değer ne olursa olsun– herkesin görmesini veya gerçekleştirmesini istemek saçma olur. Yanılma kapısının hep açık olması, kişilerin şimdi'de trajik olmalarına engel değildir.

3. Seyircinin Durumu

Trajiğin başka bir belirtisi, onun uyandırdığı kederdir. Bu özel keder "nesnel" bir kederdir; seyircinin rastlantısal yaşantı-

larıyla ilgisi yoktur.

Trajiğin keder uyandırıcı bir şey olduğu bellidir. Yalnız, her keder verici, her acı olayın trajik olması gerekmez. Günlük yaşamda, sözlerin hesabını vermeden konuşurken, birçok kimsenin trajiği keder uyandırıcı olanla bir tuttuklarını sık sık görürüz. Her ölüm acı olmakla, keder uyandırıcı olmakla birlikte, trajik değildir, besbelli.

Trajiğin uyandırdığı keder, günlük dildeki kederden birçok bakımdan ayrılır. Trajik keder seyirciyi kızdırmaz, öfkelendirmez. Olayın başka türlü olup bitmiş olacağını aklından bile geçirmez seyirci. Olay başka türlü ortaya çıkmış olsaydı, ya da, başka türlü olup bitmiş olsaydı, demez. Bu da, trajiğin özünden, önlenemezliğinden ve kaçınılamazlığından ileri gelir. Bir tek olayda toplanmış nedensel bağlar zinciriyle ortaya çıkan insan dünyasının yapısındaki trajiği kavrayan seyirci, huzur, dinginlik, durgunluk, ağırlık verici bir keder duyar. Seyirci değerlere doğrudan doğruya dokunarak, bazılarının gerçekleştiğini, başka değerlerin yok olması pahasına gerçekleştiğini görür. Bunun başka türlü olamayacağını anlayarak, varlığının derinliklerine kadar etkilenir, d e ğ i ş i r

Seyirciyi taze bir havayla dolduran bu keder, belli bir şey d e n, belli bir şey i ç i n duyulan bir keder değildir; kavramlar, terimler içinde sınırlandırılamayan, dünyanın yapısıyla ilgili önlenmez ve kaçınılmaz bir şeyi doğrudan doğruya kavramakla duyulan bir kederdir o. Trajik olayın derinliği, sınırsızlığı, hesaplanamazlığı bundan ileri gelir; trajik keder de böylece günlük kederden ayrılır. Trajik durumun bize verdiği şey, hep, bir birlik olarak düşünülen, trajiğin de gerçekleşme alanı olan dünyadır, içinde " b ö y l e b i r ş e y i n olabildiği dünyadır".[1] Trajiği bir öğe olarak taşıyan dünya, trajik kederle kendi-

1 *Ibid.*, s. 247

sini açığa çıkarır, önümüze serer.

Trajik durumun verdiği kederin kaynağı, bu durumu taşıyan dünyadaki rastlantısal olaylarmış gibi görünse de, bu keder, kaynağını dünyanın yapısındaki trajikte bulur. Trajik keder, Scheler'e göre, seyircinin bir duygusu olmaktan çok, dünyanın yapısındaki trajiğin bir öğesidir ve kendisini seyircinin bir duygusu olarak açığa çıkarır.

Friedrich Nietzsche'de Trajik

"Du sagtest leben laut und sterben leise
Und wiederholtest immer wieder: Sein".[1]

Rilke

Ormanda dolaşırken bir gün Kral Midas, ağaçlar arasında Silenos'u görür; onun üstün bilgeliğinden yararlanmak için peşine düşer; sonunda yakalayınca, ona, "insan için en iyi olan nedir?" diye sorar. Silenos susar. Kral sorusunu üsteleyip durunca, bir kahkaha atar, der ki: "Var olmamak, varsa hemen ölmek, yok olmak; budur insan için en iyi olan" Kral Midas susar. Silenos elleri arasından kayıverir.

Nietzsche'nin trajik anlayışı Silenos'un bu bilge sözlerine ve kişinin ölümsüzlere katılma isteğine dayanır. Sanatın en üstün görünüşü, insanın olağanüstü bir başarısı olan trajediyi, genel olarak trajiği, o, apollonik-dionizik bir ikilik olarak dile getirir

Nietzsche, özellikle bir sanat olarak trajedinin üzerinde durur. Ama bu trajedi, aynı zamanda bir yaşama biçimi, en üstün yaşama biçimidir. Sanat-yaşam ayırımı yoktur onda.

1 "Yüksek sesle derdin: yaşamak, alçak bir sesle de: ölmek
Ve hep söylerdin yeniden: var olmak."

Trajedinin özündeki bu ikiliğe Nietzsche, iki tanrı adını vermekle, sanat, özellikle de trajik karşısında tutumunu belirtmiş olur. Dionysos ve Apollon, kavramlar değil, eski Yunan yaşamına karışmış ve onu etkilemiş iki varlıktır; insan onları görebilir, onlara dokunabilir. Nietzsche'nin trajediyi böyle bir çerçeve içinde görmesi, sanata mantık çıkarımlarıyla değil, doğrudan doğruya bir kavramayla yaklaştığını gösterir.

Eski Yunan *pantheon*'unda bu tanrıların görevleri karşıtsa da, her ikisi sanatla ilgili tanrılardır. "Yunanlıların iki sanat tanrısı olan Apollon ve Dionysos'tan anlıyoruz ki, Yunan dünyasında, plastik olmayan dionizik müzik sanatıyla apollonik heykeltraşlık arasında kaynak ve hedef bakımından büyük bir karşıtlık vardı".[1] Eski Yunan dünyasında iki tanrıyla nesnelleşen bu karşıtlık, Nietzsche için dünyanın özünde bulunan ana bir karşıtlıktır. Kendilerini gerçekleştirmek için sürekli bir çatışmada bulunan bu iki güç, yalnız arada sırada barışır; bu barışmayla da trajedi, yaşam da aynı zamanda ortaya çıkar.

1. *Trajikte Çatışan Karşıt Güçler*

Kaynak ve hedef bakımından aralarında karşıtlıklar bulunan dionizikle apolloniğin özellikleri nelerdir?

Apollon plastik sanatların ustasıdır. Plastik sanatçının amacı, şeylerin sınırlarını çizerek biçimler ortaya koymaktır; ona kalırsa biçimsizlik, en çok kaçınılacak şeydir. Plastik sanatlar doğrudan doğruya gözle ilgilidir; ortaya koydukları, görünür şeylerdir, *phainomena*'dır. Sanatçıyla bu şeyler –ya da seyirciyle bu şeyler– arasındaki çizgi kesindir. Kişi, hastalık durumları bir yana, bu sınırı farkındadır. İnsan bu görünüşlere istediği sürece

1 Fr. Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie*, Fr. Nietzsches Werke in drei Bänden, Carl Hanser Verlag, München, cilt I, s. 21.

bakar; isteyince de bakmasına son verebilir. Apollon'un hedefi, her ne pahasına olursa olsun, biçimli, güzel görünüşleri kurtarmaktır. "Gözü, kaynağına uygun olarak 'güneş gibi' olmalı; kızgın, ters bir bakışla baktığı zaman bile, onda güzel görünüşünün kutsallığı vardır".[1] Apollonik kişinin adı ve soyadı vardır. *Panathenaia*'nın resmi geçidine katılan Atinalı genç kızların adını, soyunu herkes bilir; kendileri de soylarını temsil ettiklerini hiç unutmazlar. İnsanın yok olmak üzereyken son sığınağı, kendi görünüşü, diğer insanların da bildiği soyadıdır. Yok olmak üzereyken insan, kişiliğine, ona 'hep yaşa' diye haykıran Apollon'a sığınır.

Söz sanatları arasında, bize apolloniği, görünüşleri veren, destandır. Destan ozanı, gözünü dört açar, k a r ş ı s ı n d a d u r a n a bakar; gördüğü şeyin de sınırlarını çizer. Onun biçim kazandırdığı şeyler görünüşlerdir, birbirine bağlı olay zincirleridir. Ama destan ozanının biçimlendirdiği olaylar, önemli görünüşlerdir; herkesin göremeyeceği, seçemeyeceği görünüşlerdir. Destan sanatçısı, insanlara bir camın arkasından bakar; başlarını, ellerini, kollarını salladıklarını görür, ama konuşmalarını, seslerini işitmez. Odysseia'da, *epsilon*'da, Odysseus'un *nymphe* Kalypso'dan ayrılması, önce trajik bir olaydır; bir trajedi çıkabilir ondan. Ama Homeros bu duruma böye bir gözle bakmaz; böyle bakmış olan bir trajedi sanatçısı da yok, sanırım.

Odysseus, hep Kalypso'nun adasında kalmak koşuluyla, ölümsüz olabilir. Evine dönmemesine karşılık, ona ölümsüzlük verilmek istenir. Ölmemeyi, hep var olmayı istemeyecek insan olabilir mi? Ama Odysseus Kalypso'ya 'hayır' der, bir sal yapıp denize açılır. O, İthake'ye dönebilmek için, ölümsüzlük olanağını yok etmiştir. Bu, trajik bir olay değil midir?

1 *Ibid.*, s. 23.

Etik alanda apolloniğin gerçekleşmesi, insanın ölçülülüğüyle olur. Apollon'un Delphoi'da tapınağında *gnothi sauton* ve *meden agan*[1] sözleri yazılıdır. İnsan, kendiyle kendisi olmayan şeyler arasında sınır çizerek, kendisinin olanı başkalarının-kinden ayırmakla, kendi kendine sınır koymakla kendini bilebilir, kendi kendisi olabilir. Bu sınır, insanın kendi kendisi olması, aşırılıklardan sakınması, orta yol, hepsi apolloniğin kendisidir.

Ama apollonik, en üstte bulunandır, görünendir. Onun temelinde, onu tutan, onu olanaklı kılan başka bir şey vardır.

Dionizik olanın saf olarak gerçekleştiği sanat alanı müziktir. Müzikte –her ne kadar açıklamalı müzik programları bunun tersini göstermek istiyorsa da– ne sınır, ne de g ö r ü n t ü vardır. Dionizik insan, müzikçi, görünenlere bakmaz, görünenlere dalar, temelde bulunanı konuşturur.

Dionizik durumda, kişilerarası, kişiyle şeyler ve kişiyle doğa arasındaki sınır yok olur. Herkes her şeyle bir olmak, bir an için de olsa, doğa, "Ana Bir" olmak ister. İnsanların ve insanla doğanın bu barışmasında, insan, kişi olmaktan çıkar; ne adı, ne soyu kalır; o durumda var olan canlı bir yaratıktır yalnızca.

Dionizik durumdaki insan, yaratan kişi değil, yaratılmış, "Ana Bir"den kopmuş ve yeniden "Ana Bir"e, "varlığa" dönmek isteyen, ona yeniden kavuşmak isteyen varlıktır. Ama, dionizik durum, bir din bayramına katılan Yunanlının durumu söz gelişi, Roma'dan Babil'e kadar rastlanan *orgik* barbar şenliklerine katılanlarınkine hiç benzemez. Barbar şenliklerinin özelliği, doğal güdülerin boşanmasında ortaya çıkar. Böyle bir şenliğe katılanlar yok olur, hiçlenir, doğa olur ve kalır; bir daha bulamazlar kendilerini. Dionizik insansa, tam yokluğa karışacağı sırada, Apollon'a, kendi adına sığınır. "Fırtınalı denizde o, kü-

---

1 Kendini bil, aşırılıklardan sakın.

çücük salına güvenip" kendini "Ana Bir"e karşı, varlığa karşı, yani yokluktan, yok olmaktan korur.

Nietzsche, "Ana Bir"le neyi dile getirmek ister? Onu sınırlandırmaya kalkışmak doğru olmaz; ancak anlaşılabilir o. Nietzsche, "Ana Bir"i konuşturduğu bir yerde, o, kendini şöyle tanıtır: "görünüşlerin ardı arkası kesilmeyen akışı içinde ben, hep var olmaya zorlayan, hep kendi kendine yeten, hep yaratıcı olan ilk Anayım!".[1] Zamanın dışında olan "Ana Bir", her şeyin tükenmez kaynağıdır, eksiksiz ve sonsuzdur.

Nietzsche'nin "Ana Bir" dediği şey, çağdaş felsefenin –Nicolai Hartmann'ın söz gelişi– "varlık" kavramına benzer bir anlam taşır. "Ana Bir" yerine çok defa 'varlık' sözcüğünü kullanmamız da bundan ileri gelir.

Dionizik durumun bir belirtisi de, bu durumda bulunan insanın haykırışları, şarkıları, yani biçimden yoksun, sınırsız olan ses ve müzikle ilgili öğedir. Dionizliğin tam gerçekleştiği alan olarak müzik, "Ana Bir"in doğrudan doğruya açığa çıkmasıdır.

Dionizikle apolloniğin bu ikiliği, "Ana Bir"in, var olanın –dünyanın– yapısında vardır. "Ana Bir", daha çok dioniziğin cinsindendir; ama kendini ancak görünüşle, apollonikle gerçekleştirir. Dionizik öğeyle "Ana Bir" arasındaki bağ, doğrudan doğruya bir bağdır. Apollonik öğeyle "Ana Bir" arasındaki bağ ise dolaylıdır. Apollonik, dioniziğin aracılığıyla "Ana Bir"le bağ kurar. Bu yüzden, dionizikle apolloniğin arasında karşılıklı bir bağın bulunması, onların karşılıklı olarak birbirlerine dayanmaları gerekir.

Sanatçının yaptığı şey; bu ikiliği kavrayıp gözümüzün önüne sermektir. Bu anlamda sanatçıya "taklitçi" denebilir. O, "Ana Bir"i, var olanı –dünyayı, insan dünyasını– görünür kılıp, öbür

---

1 *Ibid.*, s. 93.

insanlara da görünmesini sağlar. "Çünkü insan ve dünya, ancak estetik bir fenomen olarak sonsuza dek haklı çıkar".[1]

2. *Trajik Öğelerin Bağdaşması ve Bu Bağdaşmanın Başarısı*

Biçimli şeyleri görmeye, biçimli şeylerle bağ kurmaya alışmış olan apollonik, naif kişi için, dionizigi kavramak oldukça güçtür. Ama o, bir gün Kral Midas'la ormanda gezmeye çıkarsa ve bir an olsun Silenos'u durdurup sözlerine kulak verirse, susmaktan başka bir şey yapamaz. Var olmanın korkunçluğunu, varlıktan kopmuş olmanın korkunçluğunu, varlığın her an kendisini yutmaya hazır olduğunu, her an kendisinin yok olması gerektiğini anlar. Yok olmayı ister de. Ama o, yok olmak isteğiyle dolu iken, Apollon, kulağına eğilerek, hep yaşaması, biçimini, adını hep koruması gerektiğini fısıldar. Böylece, Silenos sonsuz yok olmaya, Apollon da sonsuz var olmaya onu sürüklerken, kişi kendi yaşamını yaşar. Yaşama 'evet' der; yaşam en üstün değeri kazanır. "Yaşama 'evet' demek, en garip ve en korkunç sorunlarıyla yaşama 'evet' demek, en yüksek tiplerinin özverisinde kendi kendisinin tükenmezliğiyle sevinen yaşamayı isteme: budur dionizik dediğim budur trajik ozanın psikolojisine götüren köprü".[2]

Antigone yaşamak istediği için mezara gömülmeden önce dövünür, ama yaşamını koruyacak hiçbir şey yapmaz. Brutus Caesar'ın yaşamasını isterdi; çünkü sevdiği bir insandı o; ama yaşamamasını istedi; çünkü Caesar Roma'yı düşüşe götürmekteydi. Nietzsche'ye göre trajedi, bu noktada ortaya çıkar.

---

1 *Ibid.*, s. 40.
2 Fr. Nietzsche: *Götzen-Dämmerung*, aynı baskı, cilt II, s. 1032.

Çatışan bir olumlu değerle bir olumsuz değerin barışmasında, daha doğrusu bir tek değere aynı zamanda söylenen 'evet'le 'hayır'ın barışmasıyla, trajedi, aynı zamanda trajik bir fenomen olan insanın yaşamı da ortaya çıkar; ortaya çıkmasıyla, yani varlığın, insan dünyasının görünür, dokunulur bir duruma gelmesiyle, kişi, onun altında ezilmekten kurtulur. Kişi yaşar, sanatçı da yapıtlarıyla ölümsüz olur. Çünkü varlığın görünür, dokunulur bir duruma gelmesi, sanat yapıtlarıyla, var olanın simgeleri olan sanat yapıtlarıyla olur.

Trajedi, kişiyi sonsuz yok olmaktan ve yok olma isteğinden kurtarır. Değişen şeylerin arkasında değişmeyen, kalan bir şeyin var olduğunu anımsatır. Silenos'un bildiğini bilen kişi, bir şeyler yapmayı boş görür; çünkü o, ne yaparsa yapsın, hiçbir şeyi değiştiremez. Böylece her türlü isteklerini susturmaya çabalarken, hareketsiz kala kala uyuşmaya başladığında, Apollon'un büyülü sopası –kişiliği– ona dokunur, onu uyandırır. Sanat insanı her türlü kadercilikten korur. Yaşam, insanı sanat yoluyla yok olmaktan korumakla da kendini korumuş olur. Silenos'un bilgeliğine karşı, sanat yoluyla yaşam dikilir. Bu başarı yalnız sanatındır. Aynı şeyi bilim her denediğinde, düşkırıklığına uğrar. Sınırlarına kadar götürülen bilim, sanata, "ağı, varlığı baştan başa saran" sanata sığınmak zorunda kalır. Sokrates son günlerinde müzik yapar. Nietzsche bu düşünceyi şöyle dile getirir: "Yunanlı var olmanın korkunçluğunu, dehşetini biliyor ve duyuyordu: genel olarak yaşayabilmek için, kendisiyle yaşam arasında Olympos tanrılarının ışıldayan düş dünyasını kurması gerekerdi".[1] Yunanlılar yaşayabilmek için, tanrılarını yaratmak zorunda kalırlar. İnsanlar da yaşayabilmek için, sanat yapıtları yaratmak zorundadırlar. Nietzsche için sanat, var olmanın baş koşuludur.

---

1 Fr. Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie,* aynı baskı, cilt I, s. 30.

Trajik bağdaşmayı –yaratmayı– sanatçı, var olana baka baka, onu kavraya kavraya, arasıra da bir an için onunla bir olmakla başarır. Yaratıcının rolü aracılık etmektir; kavradığı ve yaşadığı yaşamın yapısındaki ikiliği, çatışmayı konuşturmaktır. Yapıtlarıyla, hep aynı şeyin başka başka yüzlerini, çeşitli görünüşlerini ortaya koyar. Yaşamın yapısındaki bu ikiliği göremeyenlere de şöyle der: "Bakın! Dikkatle bakın! Bu, sizin yaşamınızdır! Bu, varlığınızın saatinin akrebidir."[1]

Yaratıcı, var olanı konuşturmakla, ona aracılık etmekle, onu hem "varlamış" hem de aşmış olur. Ama var olanı aşmak yaratıcının haddi mi? Yaratıcıyla var olan arasında sürekli bir çatışma vardır. Biri üstün gelirken, diğerinin boyun eğmesi gerekir. Ateşi insanlara götürmekle Prometheus, Zeus'e karşı geldi. İnsanların çözemeyeceği Sphinks'in bilmecesini çözmekle Oidipous, *Anagke*'ye karşı geldi. Haddi miydi Prometheus'un, Oidipous'un haddi miydi bunu yapmak? Ölümlü Phaethon Güneşin arabasını ne hakla sürdü? Ölümlü Ikaros ne hakla güneşe yaklaştı? Eski Yunanlıların *hybris* dedikleri bütün bu türlü eylemler, karşılıksız kalamazdı. Prometheus Kafkas dağına çakıldı; Oidipous korkunç bir suça düşürüldü; Phaethon ve Ikaros denizin derinliklerine gömüldü. Yaratıcı, üstünlüğünü ödemek zorundadır. "İnsanlığın, elde edebileceği en iyi, en yüksek şeyi, bir suçla elde etmesi gereklidir; o zaman da sırasıyla, bu suçun sonuçlarına katlanması gerekir".[2]

Prometheus'un suçu etkin bir suçtur; o, bile bile *hybris* işler, özgürlüğünü kazanır. Bir yüksek değeri yok ettiklerini bilen trajik kişilerin durumu, genel olarak yaratıcının durumu, Prometheus'un durumuna benzer. Bunlar, karşı koymakla, nedensel oluşa ve rastlantılara karşı gelmekle özgürlüklerini

1 *Ibid.*, s. 130.
2 *Ibid.*, s. 59.

yaşarlar.

Oidipous ise, Sisyphos gibi durumuna katlana katlana, kendini yene yene doğayı aşar, özgürlüğünü kazanır. O da, Prometheus gibi, trajik bir insandır. İstemeden işlenen ve cezasına katlanarak ödenen suç bir zafer olur. Bu dayanma *Anagke*'ye karşı bir çeşit ayak diremektir.

Prometheus ve Oidipous'un mitosları birer çember çizer; her yenilmeyi bir yenme kovalar, onu da başka bir yenilme ve başka bir yenme. Prometheus'un Kafkas dağından çözülmesi, Zeus'un kendini koruyabilmek için ona başvurması anlamlı bir olaydır. Prometheus, var olanın temelindeki çatışmanın bir örneği, bu çatışmanın sınırlar kazanmasıdır. O, Scheler'in suçsuz suçlusudur, "Var olan her şey, hem haklı, hem de haksızdır; ama her iki durumda ayru derecede haklı çıkar".[1] Bu kısa tümce, Nietzsche'nin trajik anlayışını özlü bir biçimde dile getirir.

Nietzsche, Prometheus'un etkin suçu karşısına Adem ile Havva'nın ilk günahını koyar. Onca, bu günah bir ayartmanın sonucudur. Ama, bu ilk günah mitosuna başka bir açıdan, Faustça bir açıdan da bakılabilir. B i l m e k için çırpınan insan, bilmesini ödemek zorundadır. Ödemesi, Oidipousça bir ödeme, yenmesi de bu katlanmasındadır.

*
* *

Bir gün tek başına ormana çıkan Kral Midas'ın yoldaşı, dönüşte şaşkınlık içinde şunları anlatmıştı: ormanda gezinirken, el ele yürüyen iki kişi görmüş uzakta. Onlar da onu görmüş olacaklar ki, durmuşlar, yaklaşmasını beklemişler. Kral Midas'ın yoldaşı gözlerine inanamamıştı ilkin. Ama yanılmadığını görünce, Apollon'a, "insan için en iyi olan nedir?" diye sormuş; soruyu Silenos yanıtlamış. Silenos'a, "insan için en iyi olan

1 *Ibid.*, s. 60.

nedir?" diye sorunca, bu kez karşılığı Apollon vermiş... Bunu duyanlar, şaşkınlık içinde, bu garip çiftle karşılaşmak için ormana düştüler.

Trajedi, dionizik ve apollonik olana çift bir şey sağlar. Görünüşler, dünyanın temel yapısını, ondaki karşıtlığı dile getirdiği ölçüde hak ve süreklilik kazanır; bunu gösterdikleri için, en üstün simgeler olarak değerlenir, kendi anlamlarına erişir.

Mitos, kendi arka plânı olan dionizik bilgeliği dile getirdiği ölçüde trajiktir. Ama bu bilgelik –ve var olan– ancak mitosla gerçekleşir, var olduğunu gösterir. Trajedide apollonik, apaçıklığını, eksiksiz açıklanabilirliğini yitirir; dionizik de, sınırlar içinde kendini açar; gerçek, tam boyutlarını kazanır. Nietzsche'yi okurken, her ne kadar birçok yerde dionizik öğenin trajedide ağır bastığını düşünürsek de, bu iki öğenin her biri diğerinin varlığını şart koşar. Karşılıklı bir şekilde birbirlerine bağlı olmakladır ki, gerçeklik ve anlam kazanırlar.

Trajedide anlam görüntülere, sözlere bürünür. Anlamla görüntünün barışmasında "Dionysos Apollon'un dilini, en sonunda da Apollon Dionysos'un dilini konuşur: Bununla da, trdajedinin ve genel olarak sanatın en üstün hedefine erişilir".[1] İnsanın kendisi ve yaşamı bu çatışmada ortaya çıkar. İnsanın başarıları da bu çatışmanın bir sonucudur.

Oluşa rağmen hiç değişmeyene; bütün yok olmalara rağmen, görünüşlerin ardı arkası kesilmeyen değişmesine rağmen hep aynı kalan yaşama işaret ettiği içindir ki mitos –ve kendi başarıları– insana sevinç, "metafizik" bir huzur verir. Yok olmasıyla "Ana Bir"le bir olan trajik kahraman, yaşama olan inancını haykırır. O, hep var olmak için ölür; ölmesine karşılık ona hep var olmak verilir. Kişi, trajiğin öğelerini bağdaştırmakla, yapıtlar ortaya koymakla yaşayabilir ancak; bu yapıtlarla öl-

1 *Ibid.*, s. 120.

dükten sonra da var olmaya devam eder. Trajik insan yok olmasıyla bize sevinç verir.Yaratıcı, yapıtlarıyla bize sevinç verir. Böylece onlar, her türlü hareketsizliğe, insanın üzerine çökebilecek her çeşit pratik kötümserliğe engel olur.

Trajedinin verdiği sevinç, insan yaşamının değerini gösterir. Trajik kahraman veya sanatçı, seyirciden Silenos'un yüklediği yükü alır. Bir çatışmadan doğan trajedi, seyirciye de bir çatışma yaşatır Dünyanın yapısındaki çatışmayı göstererek, seyirciye kendi kendisini gösterir. Seyirci kendi kendisini anlamaya başlar; yok olmanın ne demek olduğunu, onu çevreleyen insanların, şeylerin n e olduğunu anlamaya başlar.

Görünüşlerle varlık arasında bağ kurucu görevini gören trajik kahramanda veya sanatçıda, kişi kendini bulur. Kilisedeki ya da camideki bir törende dua eden kişi bir seyirci olmadığı gibi, trajik seyirci de, seyirci olarak kalmaz. Çünkü "şiir alanı, ozanın kafasının düş ürünü bir uydurması olarak dünyanın dışında bulunmaz; tersine o, doğrunun süslenmemiş dile gelişidir" [1] Seyirci de bu doğrunun içinde bulunur ve bu doğrunun oluşunda onun da payı vardır.

Trajikte yaşam-sanat ayırımı yoktur. Trajiği görmeye alışan kişi, kendisinin, insanların, yaşamın i ç i n e bakmaya alışır. İçe bakmakla sevinir, ama "yine de kör olmayı diler" Bu içe bakmakla, yaşamanın yalnızca kendisinin bir başarısı olduğunu anlar; bunu anlamakla sevinir. Yok olma tehlikesinin bilgisinden doğan bu sevinç, ağır bir sevinçtir, ama huzur verir. Oysa huzurun, tehlike olmadığı yerde bulunduğuna inanılır genel olarak. Trajedideki *deus ex machina*, seyirciye, tehlikeyle yüz yüze gelmeye dayanamayan seyirciye, anlık bir huzur vermek içindir; bu bakımdan da trajiğin özüne aykırıdır.

---

1 *Ibid.*, s. 50.

Bilime dört elle sarılıp, kurtuluşu ondan bekleyenler, bilgiyle her şeyi değiştirebileceklerine inanan bütün teorik optimistler, trajik sevinci duyamazlar. Bu sevinç ancak, hep yaşamak için kıvranan, ama yok olmanın da kaçınılmaz olduğunu bilen yiğitlerin, trajik kişilerin sevincidir. Bu sevinç, trajiğin bir belirtisidir. Kaldı ki, her şeyi bilmede gören, her sorunun yanıtını bilimin vereceğine inananlar –usta düşünürler iseler– ergeç, kendi kendilerini anlayabilmek için, bu sevinci duyabilmek için, "müzik yapmak", "metafizik" yapmak zorunda kalırlar.

Trajik seyircinin yanında, günlük dilde seyirci derken anladığımız "estetik olmayan" seyirci vardır. Nietzsche buna baş örnek olarak Sokrates'i verir. Sokratik seyirci trajediden birşeyler ö ğ r e n m e k, ahlâkla ilgili sonuçlar çıkarmak ister; hiç olmazsa, trajedideki olayların gerçekte olduğu gibi, olmalarını, açıklanabilir bağlantılar içinde olup bitmelerini ister. Çünkü, ona göre, ancak açıklanabilir olan "güzel"dir. Suçsuz suçluları, trajiğin özüyle ilgili karmaşıklıkları anlayamaz o. Bu yüzden bunları sanat yapıtının eksiklikleri olarak görür. Böyle bir insan, ister seyirci, ister sanatçı olsun, güncelin içinde boğulur; güncele kalıcı bir biçim kazandıracak yerde, o, m o d e r n olmaya çalışır. Güncelin verebileceği sevinç, her şeyin yerli yerinde, haklı veya haksız yerinde olduğu zaman ortaya çıkan uyumdan doğan sevinçtir. Trajiğin verdiği sevinçse, trajiğin kendisi gibi, çatışmalarla dolu bir sevinç, uyumsuzluktan doğan bir sevinçtir. Çünkü insan çatışan bir varlık, uyumsuz bir varlıktır. Nietzsche bu çatışmayı, insanın ana belirtisi olarak görür.

Kendini "trajik filozof" diye adlandıran Nietzsche'de yaratıcı, trajik kahraman ve seyirci arasında pek fark yoktur. Diğer ikisini de kendinde toplayan yaratıcı kişi, Dionysos'un, aynı zamanda da Apollon'un yoldaşıdır. O, var olanı açığa çıkar-

mak, dünyanın yapısını göstermek, günlük, geçici olandan zamanüstü bir şeyler ortaya koymak isteği ve çabası içinde yaşar. Yaşamasını, çatışmalarını yapıtlarıyla ortaya koyar. "Ve bir toplum –aynı zamanda bir insan da– yaşantılarına (başarılarına) ebedilik damgasını vurabildiği ölçüde değer taşır".[1]

1 *Ibid.*, s. 127.

Sorun Olarak Trajik*

1. *Çeşitli Değer Karşılaşmaları ve Trajik*

Dünyada her şeyden çok sevdiği iki çocuğu düşman tarafından esir alınan bir anaya, düşman komutanı şöyle demişti: "Çocuklarından birini kurşuna dizeceğiz. Hangisi olsun? Sen seç".[1] Bu ana ne yapabilirdi?

Katerina İvanovna'nın, bir yere göndersin diye verdiği paranın bir kısmını harcadıktan sonra Dimitri Karamazof, şöyle diyordu kendi kendine: "Katya'ya borcumu ödememektense, birini öldürüp parasını çalayım. Varsın herkes hırsız, katil olduğumu düşünsün, Sibirya'ya gideyim, yeter ki Katya, onu aldatıp parasını çaldığımı, bu parayı Gruşenka ile kaçıp yeni bir yaşam kurmak için kullandığımı söyleyemesin".[2] Ama gerekince, kalan parayı da harcamıştı. Dimitri Karamazof o durumda başka ne yapabilirdi?

---

1 Bu olay, Albert Camus'nün *La chute* adlı kitabındandır.
2 Dostoievski: *The Brothers Karamazov*. Trans, by C. Garnet, Windmill press, s. 383.
Bu yazı Mayıs 1959'da, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi, Sistematik Felsefe Kürsüsü'ne Lisans Tezi olarak sunulmuştur. Birinci basımı: Yankı Yayınları, İstanbul, 1966.

Borçlarını ödeyip parasından olmasın diye Strepsiades, şöyle düşünerek kendini avutur:

νῦν οὖν...
χρήσθων ἀτεχνῶς ὅ, τι βούλονται.
τουτὶ τὸ γ' ἐμὸν σῶμα αὐτοῖσιν
παρέχω τύπτειν, πεινῆν, διψῆν,
αὐχμεῖν, ῥιγῶν, ἀσκὸν δείρειν,
εἴπερ τὰ χρέα διαφευξοῦμαι,
τοῖς τ' ἀνθρώποις εἶναι δόξω
θρασύς, εὔγλωττος, τολμηρός, ἴτης...

Strepsiades başka ne düşünebilirdi?

İnsanın uyumsuzluğunun başka başka görünüşleri olan bu üç olay, değerlerin üç ana çatışmasına işaret eder.

'Uyumsuzluk' derken neyi anlıyoruz? Kişilerin başka başka değerler görmelerinin, başka başka değerler ön plânda bulundurmalarının bir sonucu olarak, belli bir durumda yanyana duramayacak iki değerin, olayların olup bitmesinde yan yana gelmesiyle, kişide ortaya çıkan çeşitli değer çatışmalarıdır uyumsuzluk. Kişiler bağımsız olduğundan, yalnız "olması gereken"i değil, her ne isterlerse, onu yaparlar ve yaptırmak isterler. Çatışmalar ortaya çıkar kişilerde bu yüzden. Trajik çatışma, bu değer çatışmalarından biridir.

3 Aristophanes: *Nephelai (Bulutlar)*, m. 439.
"Şimdi ne isterlerse bana yapsınlar.
İşte onlara bırakıyorum vücudumu;
Dayak yiyeyim, aç, susuz kalayım,
Koksun üstüm başım, donayım, varsınlar
Derimi soyup kap yapsınlar; borçlardan
Kurtulayım, atılgan, konuşkan, yürekli
Korkusuz görüneyim insanlara bana yeter."

Nietzsche ve Scheler'in bu alanda en büyük başarıları, trajiği, insan dünyasının yapısında bulunan bir şey olarak görmeleridir. Ama yalnız trajik çatışma değil, insanın düştüğü diğer çatışmalar da, uyumsuzluğun her türlüsü, insan dünyasının yapısında bulunur. Trajik çatışma her insanda ortaya çıkamayacağı gibi, diğer çatışmaların da –ki bunlardan birine k o m i k çatışma, diğerine de dar anlamda e t i k çatışma denebilir– her insanda ortaya çıkması şart değildir. Bu çatışmaların kişilerde ortaya çıkması, o kişilerin ön plâna koydukları değerlere sıkı sıkıya bağlıdır.

Nietzsche ve Scheler için trajik, bir çatışmadır; bir değerler çatışmasıdır. Gerçi Nietzsche 'değer' sözünü kullanmaz, ama çatışan şeylere değer dememizi engelleyen bir şey yoktur yazısında. Scheler'e göre trajik, iki yüksek, olumlu değerin çatışmasında, bunlardan birinin kaçınılmazcasına yok olmasıyla diğerinin gerçekleşmesinde ortaya çıkar. Trajiği böyle ortaya koymakla Scheler, onun can damarını yakalamış olduğunu gösterir.

Trajik durumlar, çoğu zaman bu şekilde, çatışma bir sonuca bağlandıktan sonra, bir değer gerçekleşip başka bir değer yok olduktan sonra seyirciye verilir. Bu seyirci, trajik bir sanat yapıtının ya da yaşamdaki bir trajik durumun seyircisi olabilir. Çatışmanın bir sonuca bağlandıktan sonra verilmesi, çatışan iki yüksek olumlu değerin son bir değerlendirilmesi yapıldıktan sonra, durumun seyirciye hazır verilmesi demektir. Ama Brutus Caesar'ı çok sevdiğinden onu öldürmeseydi, daha sonra Roma'nın çöküşünü seyrederken –trajedinin, ikilemin diğer yönünde gelişmiş olabileceğini düşünürsek– trajik bir insan olmayacak mıydı? Yine suçlu olmayacak mıydı?

Son değerlendirmelere yer vermeyen durumlarda, tam aynı derecede yüksek (ve olumlu)[1] değerler çatıştığında ne yapıla-

---

1 Max Scheler'in değerleri sınıflandırması bugün için yeterli değildir. Değer sorunu yeniden ele alınmalıdır. Bundan dolayı, Scheler'in terimlerini anlarken çok dikkatli olmamız gerekir.

bilir? Düşman "çocuklarından birini kurşuna dizeceğiz. Hangisi olsun? Sen seç!" derse, bir ana hangi çocuğunu seçecektir?

Burada, Scheler'den ayrı olarak belirtilmesi istenilen nokta şudur: trajik durum, iki yüksek (ve olumlu), ama o durumda yanyana duramayan değerin karşılaşmasında, bir değerin yok olmasından ve diğerinin gerçekleşmesinden ö n c e de ortaya çıkar. Belli bir durumda iki yüksek (ve olumlu) değerin yan yana g e r ç e k l e ş e m e m e s i n d e, birinin gerçekleşmesi için diğerinin yok olması g e r e k l i l i ğ i n d e ve kaçınılmazlığında ortaya çıkar trajik. Kişi bu gerekliliği görünce, bu kaçınılmazlığı kavrayınca, trajik bir durum içindedir. Değerlerden biri, çoğu zaman olduğu gibi, yok olabilir, olmayabilir de; önemli olan yok olma gerekliliğidir. Bu, çocuklarını düşmanın esir aldığı anayla ilgili olayda açıkça görülür; ama bütün trajik durumlarda açık veya kapalı olarak vardır.

Bazen iki yüksek değerin karşılaşması ve birinin yok olmasıyla diğerinin gerçekleşmesi zamandaştır. Bazen de, bu karşılaşmayla yok olma arasında zaman geçer. Bütünüyle trajik bir şey olan *hybris*'in belli bir şekli olan bilmeden işlenen *hybris*'te, değerlerin karşılaşmasıyla birinin yok olması zamandaştır. Güneşe yaklaşmasından ve yaklaşıp yok olmasından önce, Ikaros'ta herhangi bir çatışma yoktu; yalnız güneşe varma isteği vardı. Yaklaşmasıyla yok olması aynı zamanda oldu. Yine de bu arada düşüş anı vardır! Böyle durumları olayın kahramanından çok, seyirci görür.

Önde gitmek, insanların alışılagelmiş davranışlarına benzemeyen bir davranışta bulunmak, çoğunluğun gücünü aşan bir işe girişmekle doğaya karşı işlenen *hybris*'in ödenmesi, yüksek bir değerin yok olmasıyla ödenmesi gerektiğinden, böyle bir işe girişen kişinin trajik bir duruma düşmesi kaçınılmaz bir şeydir. Nietzsche bunu, Oidipous'un durumunu incelerken, "bilgelik doğaya karşı bir suçtur" sözüyle dile getirmişti; Scheler ise Bayan

de Stael'in sözlerini kullanmıştı: "onlar (trajik kişiler) erdemlerinin yanlışına düşerler". Onları onlar yapan, kahramanı kahraman yapan eylem, onu yok eder de; ya da, genel olarak yeni trajedilerde olduğu gibi, çok değerli bir şeyini, bir sevgisini, bir tasarısını, onsuz edemeyeceği bir şeyini yok eder. Bazıları bunu bile bile, bazıları da bilmeden eylemde bulunurlar, ama her ikisi de trajiktir. "Bu durumda tanrının kutsadığı insanı, aynı solukla lânetlediği de doğru değil midir?" [1]

Nietzsche'nin görüşündeki trajik çatışmada da, yüksek ama karşıt değerler çatışır. Bunlardan biri olumlu, diğeri olumsuzdur. Ya da denilebilir ki, Nietzsche'nin trajik çatışmasında, bir tek değere hem 'evet', hem de 'hayır' denilir. Nietzsche'nin trajik görüşüyle ilgili bölümde belirtilmeye çalışıldığı gibi, bu çatışma, Silenos'un bilgeliğiyle Apollon'un bilgeliği arasında bocalayan, hemen yok olmak ve aynı zamanda hep yaşamak isteyen kişinin durumu, yaşamın kendisidir. Nietzsche'nin bu görüşü, ilerde, kişiyi aşan trajik durumlar üzerinde dururken, bize yol gösterecektir; ayrıca, kişinin çatışmasındaki yeri de belirtilecektir.



İnsandaki uyumsuzluğun başka bir görünüşle ortaya çıkışı, iki "vasıta değer"in[2] çatışması, yani komik çatışmadır. "Vasıta bir değer"i, parasını korumak, borçlarını ödememek için Strepsiades, aç, susuz kalmaya, dövülmeye razı olur. Ayrıca, dayaktan korkmadığını göstermekle, başkalarının gözünde kahraman görüneceğini düşünür; oysa niyeti parasını korumaktır.

Oğlunu nişanlısından ayırmak isteyen Argante'tan kızın erkek kardeşi belli bir para isteyince, Argante cimriliği yüzünden

---

1 S. Kierkegaard: *Fear and Trembling,* Transl, by W. Lowrie, Ancor Books, s. 76.

2 Değerlerin "yüksek ve vasıta değerler" diye ayrılması hak. bak: T. Mengüşoğlu, *Felsefeye Giriş,* İ.Ü.E.F. yayınları, No: 773, 1958.

karşı koyar. Ama mahkemeye başvurmak daha çok para harcamasını gerektireceğinden, ayrıca kızın erkek kardeşi tarafından dövülme korkusundan da, bu parayı vermeye razı olur.[1] O, başka ne yapabilirdi?

Venedik Taciri'nde ihtiyar Shylock, o çok bilinen ikilem karşısında kalınca, parasından ve öc almaktan vazgeçer. Shylock, borç verdiği parayı belli süre sonunda alamayınca, anlaşmada olduğu gibi, kefilin etinden bir miktar kesip almak için mahkemeye başvurur. Ama borçluyu savunan avukat, onu bir ikilem karşısında bırakır: eti isterse kesip alabilir, ama ne bir gram eksik, ne de bir gram fazla ve tek damla kan akıtmadan; çünkü anlaşmada kanını da alabileceği yazılı değildir. Yoksa dava edilen taraf, Shylock'tan o kadar et kesme hakkını kazanacaktır. Hiç de güldürücü olmayan bu komik çatışmada Shylock, paradan da, etten de vazgeçmekten başka ne yapabilirdi? [2]

Bu her üç olayda çatışan değerlerin ikisi de "vasıta değerler"dir. Her üçünde, acı bir duruma düşme korkusuyla para sevgisi çatışır. Hiç trajik olamayacak olan bu üç kişide, insanın bir yapı belirtisi olan uyumsuzluk, bu türlü bir çatışmayla ortaya çıkar. Başka cinsten bir çatışmaya düşemezler bu tip insanlar.

Anlaşmak için bu örnekler sanat alanından alındı. Günlük yaşamda, çevremize bakarsak, sık sık böyle çatışmalar görürüz.

Trajediyi ve komediyi, ağlatan ve güldüren yapıtlar olarak değil, böyle çeşitli çatışmaları sınırlandırıp bize gösteren sahne yapıtları olarak görmekle, *Symposion*'un sonundaki, Shakespeare'in de farkında olmadan doğruladığı düşünce, "büyük ozan hem trajedi, hem de komedi yazabilir" düşüncesi, bu ışık altında görülmüş olur.

---

1 Moliere: *Les fourberies de Scapin.*
2 Shakespeare: *The Merchant of Venice.*

Trajik çatışmayla komik çatışma, yalnız "olması gereken"i değil, olan biteni de araştırma sınırları dışında bırakmayan bir Etiği ilgilendiren çatışmalardır. Sanat felsefesiyle uğraşanlar –daha doğrusu "estetikçiler"– buna dikkat etmediler şimdiye dek. Araştırmalarının merkezine "olması gereken"i koyan Etikleri, yalnız yüksek değerlerle "vasıta değer"ler arasındaki çatışmalar ilgilendirdiğinden, kolaylık olsun diye, bu yazıda bu türlü çatışma "etik çatışma" diye adlandırıldı. Dar anlamda etik çalışma derken yüksek değerlerin "vasıta" değerlerle çatışmasını anlıyoruz. Daha önce anlatılan Dimitri Karamazof'un çatışması böyle bir çatışmadır. Dimitri Katerina'ya dürüst davranmak ister; ama o paraya ne kadar da ihtiyacı vardır!

Scheler bir yerde, yüksek bir değerin aşağı bir değerle karşılaşmasında, yüksek değerin yok olması ve aşağı değerin gerçekleşmesinin de trajik olduğunu söyler. Kendisi "iyi" ve "kötü" sözcüklerini kullanır. Bunlar çok yüklü, dolayısıyla karanlık terimler olduğundan, onları kullanmaktan ısrarla sakınıldı bu yazıda. Ne var ki, Scheler'in bunlarla anlatmak istediği çatışma trajik değildir; çünkü bu çatışma –ister yüksek değer üstün gelsin, isterse de aşağı değer– kişinin özgürlüğüyle yakından ilgilidir. Trajik çatışmaysa özgürlüğü aşar; ama bu aşması, Scheler'in anladığından biraz farklıdır.

2. *Tek Kişiyle İlgili Trajik Durumlar*

Trajiğin, Scheler'in ortaya koyduğu özelliklerinden biri, onun bir tek olayda doğrudan doğruya bize verilmesiydi. Trajiğin bu doğrudan doğruya verilmesi üzerinde Nietzsche de sık sık durur. Yalnız o, bu doğrudan doğruya kavranmayı, genel olarak sanat fenomeni için ister. Her türlü eleştiri, akıl yürütme, kavram, bu doğrudan doğruya bağ kurmayı engellediğinden, kendisi

trajiği d ile getirmek için iki simge, iki tanrı adını kullanır.

Scheler, trajiğin zorunluluğundan, onun ortaya çıkmasının önlenemediğini, ortaya çıkınca da ondan kaçınılamadığını anlıyordu. Nietzsche, bu zorunluluğa Prometheus'un suçunu anlatırken dokunur. İnsan, elde edebileceği en üstün şeyi bir suçla elde eder; sonra da bu suçun sonuçlarına katlanır. Nietzsche, yaşamı böyle trajik bir fenomen olarak görmüyor mu? Silenos'un bilgeliği, yok olma gerekliliğine işaret etmiyor mu? Görünüşlerden arta kalan "Ana Bir"i gören kişi bu gerçeği yaşamıyor muydu? Apollon'un bilgeliğiyse hep var olma gerekliliği değil miydi?

Nietzsche'nin *deus ex machina*'yı trajediye aykırı bir şey olarak görmesi, trajik zorunluluğu seyirci için yokettiğinden ileri gelir. "Mutlu sonlar", yüksek bir değerin yok olmasına engel olduklarından, g ö r ü n ü ş t e yalnız gerçekleşen yüksek değerler kalır. Ama bu "mutlu sonlar", yalnız seyirciye rahatlık vermeye, dar bir etik açıdan herhangi bir karışıklığı önlemeye yarar. İphigenia'nın Toros'lara götürülmesi böyledir; Agamemnon buna rağmen trajik bir kişidir; çünkü o, bıçağı çekti bir defa! Her ne kadar olay yön değiştirirse de, o, trajik bir kişi olarak kalır.

Trajik, yalnız insanda ortaya çıkar. Gerçi insan, onu kuşatan herşeyle bağ kurar; ama trajik, ş e y l e r l e ilgili durumlarda ortaya çıkamaz. Bundan dolayı Scheler'in, Ikaros'un trajik durumu yanında, resim galerisini örnek vermesi yersizdir. Ikaros'u aynı mum parçası güneşe götürmüş, ama ölümüne de neden olmuştur. Ikaros'un yok olmasına rağmen, güneşe gitmiş olması kalmıştır; yüksek bir değer gerçekleşmiştir. Kalorifer kazanının patlamasında ise yok olan değerler var, ama bu yok olmayla gerçekleşen değer nerede? Yok olan değerler "kişi değerleri" değildir; dolayısıyla, Scheler için yüksek değerler olmamaları gerekir. Ama bu nokta pek önemli değildir; biçimsel bir itirazdan ileri gitmez. Şimdi aynı durumu insanlarla düşünelim; bir kral

muhafızının tüfeğinin patlamasıyla kralın ölmesi, resimlerin yok olması gibi acı bir olaydır, ama trajik değildir. Bu olaylar önlenemez olmakla birlikte, bunlarda rastlantının payı çok büyüktür. Onları koruma işi ve yok etme işi arasında zorunlu bir bağ yok, rastlantısal bir bağ vardır.

Trajik durumdaki bu bağ ise zorunludur. Faust'un, bir süre için insanlığını aşabilmesi için, ruhunu satması gerekirdi. Faust, hem öte hayatı, hem de bu hayatı, istediği gibi yaşamak, "tanrıca" yaşamak istiyordu. Ama ikisi birden gerçekleşemezdi; birinin gerçekleşmesi, kaçınılmazcasına diğerini yok ediyor, gerçekleşemez duruma getiriyordu. Faust tanrıca yaşama yönelince, ruhunu kurtarmak isteğiyle dolar. Ama ruhunu kurtarmak, ancak tanrıca yaşamdan vazgeçmekle olur. Faust ruhunu kurtarmaya yönelince, tanrıca yaşamak isteğiyle dolar; ama tanrıca yaşamak, ruhunu şeytana satmakla olabilir ancak. Faust, bu değere yönelince, bu değere kendisi için 'evet' der; ama başka bir değerin gerçekleşmesini engellediği için de aynı değere 'hayır' der. İkinci değere yönelince aynı şey olur. İşte burada, bütün trajik olaylarda ve trajik durumlarda olduğu gibi, Nietzsche'nin trajikten anladığını, bir tek değere hem 'evet', hem de 'hayır' demek gerekliliğini görüyoruz.

Faust'un bu ikiliğinin simgeleri olan iki meleği dinleyelim:

"Bad Angel: *Go forward, Faustus, in that famous art.*
Good Angel: *Sweet Faustus, leave that execrable art.*
Faustus: *Contrition, prayer, repentance–what of these?*
Bad Angel: *Rather illusions, fruits of lunacy, that make them foolish that use them most.*
Bad Angel: *Sweet Faustus, think of Heaven and heavenly things.*
Bad Angel: *No, Faustus, think of honor of wealth* ".[1]

1 Ch. Marlowe: Aynı yapıt, *The Tragical History of Doctor Faustus*, s. 147.
"*Kötü Melek*: İlerle, Faustus, bu ünlü sanatta.
İyi Melek: İyi Faustus, gel bırak şu iğrenç sanatı.

Bu konuşma Faust borç kâğıdını imzalamadan önce, kesin karara varmadan önce oluyor. Ama kararı verip tanrıca yaşama başladıktan sonra hep ruhunu düşünür:

"Good Angel: *Faustus, repent; yet God will pity thee.*
Bad Angel: *Thou art a spirit; God cannot pity thee.*
Faustus: *Who buzzeth in mine ears, I am a spirit?*
Be a devil, yet God may pity me;
Yea, God will pity me, if I repent
Bad Angel: *Ay, but Faustus never shall repent*" .[1]

Bu çatışmalar, trajedi boyunca, Faust'un yaşamı boyunca yinelenir. Tanrıca yaşamı zikzaklar içinde geçer. Bu yaşamı seçmeseydi, insanca yaşamı da, tanrıca yaşamı seçmediğinden dolayı, zikzaklar içinde geçecekti. Başka türlü olamazdı; olayların akışı, Faust'a böyle bir şey hazırlamıştı.

Scheler için trajik eylem, zorunluluğundan dolayı özgürlüğü aşan bir eylemdir. Çünkü trajik kişi, yüksek bir değeri gerçekleştiren, ama başka yüksek bir değeri yok eden eylemini yaparken, başka türlü eylemde bulunabileceği halde, böyle eylemde bulunur. Kişi için başka türlü eylemde bulunma olanağı olmasına r a ğ m e n , o, bu olanağı yok eder ve trajik bir kişi olur.

Trajik eylem, zorunluluğuyla özgürlüğü aşar şüphesiz. Ama

Faustus: Pişmanlık, dua, tövbe – nedir bunlar?
İyi Melek: Bunlar seni göğe götürecek şeyler.
Kötü Melek: Kuruntu daha çok, cinnet meyvaları, onları çok kullananların aklını alır.
İyi Melek: İyi Faustus, gökleri düşün, göksel şeyleri,
Kötü Melek: Yok, Faustus, şerefi düşün, serveti."

1 *Aynı yer*, s. 152.
"*İyi Melek*: Tövbe et, Faustus; Tanrı yine de acır sana.
Kötü Melek: Bir cinsin sen, Tanrı sana acıyamaz.
Faustus: Kimdir kulağıma vızıldayan bir cin olduğumu?
Şeytan da olsam, Tanrı acıyabilir bana;
Evet, tövbe edersem Tanrı acır bana.
Kötü Melek: Faustus hiç tövbe etmez."

bu aşama, Scheler'in anladığı gibi değildir. Trajik kişi bu eylemiyle, bir değeri başka bir değere r a ğ m e n gerçekleştirir. Ama bu 'rağmen' çift yönlüdür. Çatışan iki yüksek (ve olumlu) değerden gerçekleşen hangisi olursa olsun, bu 'rağmen' aynı şiddetle yerinde durmaktadır. Trajik durumda gerçekleşen ve yok olan değerin hangisi olduğu pek önemli değildir; çünkü her ikisi yüksek ve olumludur; gerçekleşmeye de aynı derecede hak kazanmıştır. Trajik durumda her zaman yüksek bir değere karşı gidilir; bunun iki değerden hangisi olduğu önemli değildir. Brutus Caesar'ı öldürmekle suçludur; öldürmemekle de suçlu olurdu. Ya da suçlu değildir ve suçlu olmayacaktı. Trajik durumda, kişinin bir olanak olarak var olan özgürlüğünü kullanması veya kullanmaması fark etmez. Böylece trajik durumda kişinin eylemi özgürlüğü aşar.

Scheler'de, trajik durumdaki kişinin eylemindeki "rağmen"i ise tek yönlüdür; ve çatışan iki değerden birinin daha üstün olduğunu peşin olarak kabul eder. Trajik durumdaki kişinin eylemine Scheler'in baktığı gibi bakılırsa, ona, yalnızca "olması gereken"lere dayanan bir Etik açısından bakılmış olur. Trajik fenomen ise, böyle bir Etiğin sınırları içine sıkıştırılamaz.

Kafka'nın hayvanı[1] için yuvasında kalması ya da dışarı çıkması fark etmez. Bu hayvan yeraltında kendine bir in kazar, özene bezene içini düzenler, çıkışını otla saklar ve yerleşir. Ama ikide bir, toprağın ta derinlerinden inine gitgide yaklaşan bir hışırtı, bir ses, yaklaşan adımlara benzeyen bir şey duyar gibidir. Bu bilinmeyen ama hep yaklaşan düşmana karşı yuvasını, bunca didinmelerden sonra kurduğu yuvasını korumak için yuvada kalması gerekir. Ama dışarısı, yeryüzünün havası öylesine mis kokulu ki! Ve en önemlisi, otla gizlediği kapısını yoklamak için, dışardan herhangi bir düşmanın girip giremeyeceğini yoklamak

1 Franz Kafka: *Der Bau.*

için dışarı çıkması gerekir. Düşünüp taşındıktan sonra dışarı çıkar. Dışarda, yuvasının saklı girişini gelip geçen düşmanlara karşı gözetlerken, yerin derinlerinden gelen düşmanın, ini altüst edebileceğini, ayrıca hep dışarda kalmakla yuvasından olduğunu düşünür. Düşünüp taşındıktan sonra içeri girer... Çok daha karmaşık, çok daha zengin olan bu öyküyü burada çok yalın çizgilerle anlatırken, bu simgesel hayvanın girmesi ve çıkması arasında fark olmadığı, bu trajik durumda gerçekleşen veya yokolan değerin hangisi olacağının önemli olmadığı üzerinde duruldu. Yok edilen değer hangisi olursa olsun, durum yine trajiktir. Trajik durumda bulunan kişinin eyleminin özgürlüğü aşmasını bu şekilde anlıyoruz.

Scheler'le Nietzsche, trajiğin ayrı ayrı yanlarını yakalamışlardır. Scheler'in bu sorunla ilgili yakaladığı çok önemli nokta, trajiğin, belli durumlarda iki yüksek (ve olumlu) değerin çatışmasında ortaya çıkmasıdır. Nietzsche'nin ortaya koyduğu önemli düşünceyse, trajik durumdaki kişinin bir tek değere hem 'evet', hem de 'hayır' demesidir. Trajikte bunların her ikisi vardır; ama trajik bunlardan fazla bir şeydir.

Olaylar olup biterken, öyle durumlar yaratılır ki, iki yüksek değer yan yana var olamaz; birinin gerçekleşmesi, diğerinin yok olmasını gerektirir. Böyle bir durumda kişi d u r u r; iki değerin her birine, kendisi için 'evet', ama diğerini yok ettiği için aynı zamanda 'hayır' der ve d u r u r. Trajik burada, bu durmada ortaya çıkar.

Scheler'in görüşü ancak sonuca bağlanmış trajik durumları kucaklar. Ama iki çocuğundan birini seçmek zorunda kalan ana, trajik bir kişidir; tanrısının isteğini gerçekleştirmek için, oğlu İshak'ın hayatını yok etmek zorunda kalan İbrahim de trajik bir kişidir.

İbrahim oğlunu seviyordu. İshak, yüz yaşının gerçekleşen son umuduydu. Tanrının kutsadığı soyu, İshak'la sürdürülecekti.

İbrahim Tanrısını seviyordu. Ve bu Tanrısı ondan bu oğlunu istemişti; onu Moriah Dağı'na götürüp kurban etmesini istemişti... İbrahim ne yapabilirdi? Nasıl davranırsa davransın, suçlu olacaktı. İbrahim inanan bir kişiydi. Oğlunu Moriah Dağı'na götürdü, bağladı ve bıçağı kaldırdı...

Kierkegaard İbrahim'i trajik kahramandan farklı görür.Onca trajik kahraman genel geçer bir değeri gerçekleştirirken suç işler; İbrahim'in Tanrısı ise, sırf İbrahim'in Tanrısıydı. Bununla, trajik kahramanın "nesnel" bir değeri, İbrahim'in ise herkesin göremediği, belki de yalnızca kendisi için geçerli olan bir değeri gerçekleştirdiğini söylemek ister. Kierkegaard'a göre trajik kahramanın eylemi ahlâksal bir eylemdir; İbrahim'inki ise ahlâk alanını aşar.[1] Trajik kahramanın eylemi ahlâkça onaylanır; İbrahim'in eylemi önündeyse ahlâk susar, der. Gerçekten de, ana sorunu "olması gereken" olan her etik görüş, İbrahim'in bu durumu karşısında susmak zorundadır.

Ama ahlâkın bu susması, bütün trajik eylemler karşısında gördüğümüz bir susmadır. Bu, trajik kişinin ne suçlu, ne de suçsuz olmasından ileri gelir. Ahlâk bakımından sorunun askıda kalması kaçınılmaz bir şeydir. Yok edilen değer gerçekten yok edilmesi gereken değer miydi acaba? Bu soru bütün trajik eylemler için hep açık kalacak bir sorudur. Bundandır ki Orestes'i Erinnys'ler kovalar; Brutus'u Caesar'ın hayaleti kovalar; Faust'u iyi melekle kötü melek kovalar. Trajik insan nasıl davranırsa davransın, bir suç işlemek zorundadır. Ve ancak bütün olan bitenlere –yalnız "olması gereken"lere değil, insanın her türlü eylemine– yer veren ve bunları araştıran bir Etik trajik olanı kucaklayabilir.

Bütün bunlarla, yine Kierkegaard'ın bir sorusu, "trajik durumda çatışan değerlerin genel geçer olmaması, durumu nasıl

---

1 S. Kierkegaard: *Fear and Trembling.*

etkiler?" sorusu kalır. Scheler de buna değinmişti. Orada denediğimiz yanıtı, burada bir soruyla vermeyi deneyelim: Orestes'in durumunda olup anasını öldürmemiş, Brutus'un durumunda olup Caesar'ı öldürmemiş kişilerin olabileceğini düşünmemizi engelleyen bir şey yoktur. Bunların büyük sevgiden ya da bir cana kıyamamaktan dolayı Klytaimnestra'yi ve Caesar'ı öldürmemeleri, öldürmüş olan Orestes'in ve Brutus'un trajik olmamalarına neden olabilir mi?

İshak'ın kurbanında, İshak son anda öldürülmedi diye, İbrahim'i trajik görmeyenlerin de şunu düşünmeleri gerekir: İshak'ın ölmemesi genel durumu değiştiriyorsa da, İbrahim'in trajik durumunu değiştirmez. İbrahim, Tanrısını seven, ama tanrısını sevdiği gibi oğlunu da seven İbrahim, bıçağını çekmekle trajiktir. Onda, o durumda yan yana duramayacak iki değer karşı karşıya gelmiş, her ikisi de gerçekleştirilmeyi bekliyordu. Kierkegaard'ın da çok derine dalan bir görüşle gösterdiği gibi, İbrahim'i trajik yapan, Tanrının sesini duyduktan sonra Moriah Dağının tepesine varıncaya kadar, yüksek bir değeri yok etme gerekliliğini yaşamasıdır. Bununla da, trajik durumun, bir olaylar bütününde yan yana duramayacak iki yüksek değerin karşılaşmasında, birinin gerçekleşmesi için diğerinin yok olma gerekliliğinde ortaya çıktığını görüyoruz. Hayatta bazı olaylar, "pusu kurup" bekleyen trajik olana kapılarını açınca, insanın uyuyan uyumsuzluğunu uyandırınca, kişi, yüksek bir değerin gerçekleşmesi için, başka yüksek bir değerin kaçınılmazcasına yok edilmesi gerektiğini görür; bunu görmek, bunu iliklerine kadar duymakla da trajik olur. Bunu, çok defa, değer yok olduktan sonra da görebilir, anlayabilir. Bazı defa da, trajik kişinin kendisi yok olduğundan, hiç görmez; bu yok olmayı seyreden, kendisi de yokolanın yerinde bulunabilecek başka bir kişi görür.

Günlük dilde acı olaylara trajik, güldüren olaylara da komik deme eğilimi vardır. Ne var ki, güldürebilen trajik çatışmalar,

güldürebilen trajik durumlar vardır. Bunların güldürücü olmaları, çatışmanın kendisinden değil, çatışmayı veren olaylardan ileri gelir. İşte bunun klâsik örneği ünlü Mançalı Don Quijote! Düş ürünü bir gerçeğini *–oxymoron*'a dikkat!– gerçekleştirmek için, bu dünyanın düzenine, zamanının gerçeklerine bile bile arkasını dönen, bunun sonuçlarına da gözünü kırpmadan katlanan Don Quijote; düş ürünü şirketine gelen, kendisinin kendisine yazdığı mektupları arşivlerde düzenleyip, onları yanıtlayan Fahim Bey;[1] gölü yoğurt yapmak isteyen Nasreddin Hoca, bu güldürebilen –ama bazı kimseleri güldüremeyen– trajik çatışmanın simgeleridir. Aralarındaki ortak nokta, bir şeyi yapamadıklarını, yapamayacaklarını da bile bile bir şeyi yapmaları, bir değeri gerçekleştirmeleridir.

"Bir gölün kenarında Hoca bir gün
Kendi kendine bir şeyler yaparmış;
Epey yakınlarında da o gölün
Bir adamcağızın evi varmış.
Tam da adam geçiyormuş oradan
Hoca, elinde kaşık, suya eğildiği an.
Merak etmiş sormuş: –Hayrola Hoca?

– Göl demiş yoğurt mu olacak yani?
Eh, Hoca, pek ömür adamsın hani!
Göl maya tutar mı? Olur iş mi bu?
Gözüm çıksın sende akıl varsa.
Hoca kızmış: – Ben bilmez miyim onu?
Elbet tutmaz... Ama ya bir tutarsa?... [2]

Bunların, bu trajik kişilerin trajikliği işte bu soruda, "ama ya bir tutarsa?" sorusunda ortaya çıkar. Don Quijote, ona deliymiş

1 A. Şinasi Hisar: *Fahim Bey ve Biz.* Hilmi Kitabevi, 1942.
2 Orhan Veli Kanık: *Nasreddin Hoca Hikâyeleri*, Doğan Kardeş Yay. İst.

gibi bakanlara, bu deliliğine inandırmak için başka d e l i c e bir hareket yapar; gerçek dünyanın her sorusuna, gerçeği gören Don Quijote –yapıttaki Sancho Panza– susarsa da, bu gerçeği kabul etmeyen Don Quijote bir delilikle karşılık verir. Fahim Bey, ona deli denildiğini duyunca, bu söylentileri kimin çıkardığını merak eder. O, "bu haberleri işittikçe, ayıp şeyleri görmemeye itina eden kibar gözlerinin muğber bakışlarıyla, bunları sanki görmemekle, duymamış olmakla bertaraf etmeye çabalıyordu" [1]

3. *Tek Kişiyi Aşan Trajik Durumlar*

Bazı trajik durumlar vardır ki, onlarda değerler çatışması tek kişiyi aşan bir alanda olup biter. "Mitostaki çatışma" diye adlandırabileceğimiz bu trajik çatışmanın diğerinden, tek kişide görülen çatışmadan ayrıldığı nokta şudur: Bunda, yüksek bir değeri gerçekleştirme çabasında, başka yüksek değerler yok olur; ama kişinin gerçekleştirmek istediği değer, hiç gerçekleşemeyen bir değerdir; çünkü kişiyle bu değer arasında hiçbir yol yoktur.

Kişinin hayat, ölüm ve güçsüzlüğünün bilgisi, böyle bir bilginin kavradığı trajik çatışmalar, mitostaki çatışmalardır.

Madagaskarlıların eski bir mitosu var: Tanrı Drianananaharri, canlıları yaratmak istemiş, oğlu Ataokoloynona'yı (Ne Garip Şey'i) yeryüzünün koşullarını incelemesi, yeryüzünde canlıların yaşayıp yaşamayacağına bakması için yere göndermiş. Ataokoloynona, gökten yere inmiş, ama yeryüzü öylesine sıcakmış ki, dayanamamış, serinlik bulabilmek için yerin içlerine dalmış, bir daha dönmemiş. Tanrı, oğlunu beklemiş, beklemiş, dönmediğini görünce, uşaklarını, oğlunu aramaları için yeryüzüne göndermiş. Tanrının uşakları, yerde, binbir zorluk içinde, Tanrının oğlunu arayıp durmuşlar; bu arada çoğalmışlar da. Ataokoloynona'yı

---

1 A. Şinasi Hisar: Aynı yapıt, s. 169.

bulamadıklarını bildirmek için, ne yapmaları gerektiğini öğrenmek için, Tanrıya ulaklar göndermişler, hâlâ ulak gönderip duruyorlar. Ama dönen olmuyor. Onlar da, ne yapacaklarını bilemediklerinden, hep Tanrının oğlunu, Ataokoloynona'yı, bu Ne Garip Şey'i arayıp dururlar.

Tanrının uşaklarına bakın! Uğraşıp didinmelerine, Tanrıya ulak göndermelerine bakın! Bu ulağın geri dönmesini, ne yapmaları gerektiğini söyleyebilecek bu tek kişiyi beklemeyen var mı? Beklemekten usanıp yeniden aramaya koyulmalarına, boyuna aramalarına; bir daha yorulup yeniden bir ulak göndermelerine, karşılık beklemelerine, gelmeyince de, yeniden aramaya koyulmalarına, yeniden aramaya koyulmamıza bakın! Aramızda haberi gidip getirmek için sabırsızlananlar, haberi getireceklerine inananlar var. Ama, bu arada Tanrının oğlunu aramaktan başka ne yapılabilir?..

Sisyphos'un mitosu aynı sorunu, yaşamın trajikliğini ele alır. Albert Camus, bu mitosu böyle bir açıdan işler. Ancak, Sisyphos mitosuyla bu Madagaskar mitosu arasında önemli bir ayrılık vardır. Bu ayrılıktan dolayı da bu Madagaskar mitosu, yaşamın trajikliğini göstermek bakımından, Sisyphos mitosundan daha önemli. Sisyphos işlediği bir *hybris*'in cezasını ödemektedir. Oysa Ataokoloynona'yı, Ne Garip Şey'i arayanlar, bulundukları yere bir rastlantı sonucu gönderilmiştir; bu gönderilmeleri kendi varlıkları ve yapıp ettikleriyle ilgili değil. Ayrıca, gelmiş olmakla da bir şey yapamıyorlar; temelden bir değişiklik meydana getiremiyorlar.

Trajik çatışma, kişinin birşey yapamamasının bilgisinde, her türlü çareye başvurduktan sonra bir şey yapamamasında da ortaya çıkar. Bu, çok defa, tek kişinin diğer insanları etkileyememesinde, onların bir şeyi yapmalarına engel olamamasında, başka birşeyi yapmalarını sağlayamamasında ortaya çıkabilir. Başka bir deyişle, yüksek bir değeri gerçekleştirmeye çalışan kişinin, diğer

birçok değeri yok etmesinde, ama yine de o değeri gerçekleştirememesinde ortaya çıkar. K., Şatoya[1] atandığı halde, bütün çabalarına, her türlü sıkıntıya katlanmasına rağmen, bir türlü Şatoya giremez. Oysa Şatoda onu bekliyorlar. Giremedikçe de, her defasında yeni plânlar kurup yeniden girmeyi dener. –Tanrının uşakları, haber gelmedikçe, Ataokoloynona'yı arayıp dururlar. Başka ne yapabilirler ki?.. K., Şatoya atanmıştı. Girmeye uğraşmaktan başka ne yapabilirdi? Olayların akışına kaptırmıştı bir kere kendini. Tanrının uşakları bir kere gönderilmişti yeryüzüne.

Ölümü yaşamada, sevilen insanların ölümünü, biraz sonra yok olacağını yaşamada; ölüme karşı gelmek, ama yine de bir gün yok olacağını bilmede; hiçbir yüksek değer gerçekleşmeden, kişi için hiçbir şey gerçekleşmeden, yüksek değerlerin yok olmasını görmede, kişiyi aşan, ama yine de kişide ortaya çıkan trajiği bütün ağırlığıyla görürüz.

Ölmek üzere olan Timur'un itirazını dinleyelim:

"What daring god torments my body thus,
And seeks to conquer mighty Tamburlaine?
Shall sickness prove me now to be a man,
That have been termed the terror of the world?
Techeles and the rest, come, take your swords,
And threatèn him whose hand afflict my soul.
Come, let us march against the powers of Heaven,
And set black streamers in the firmament,
To signify the slaughter of the gods.
Ah, friends, what shall I do? I cannot stand.
Come carry me to war against the gods,
That thus envy the health of Tamburlaine".[2]

---

1 Franz Kafka: *Das Schloss*.
2 Ch. Marlowe: Aynı yapıt, *Tamburlaine the Great*, s. 126.
"Hangi cüretli Tanrı vücuduma işkence ediyor böyle,
Hangi cüretli Tanrı Timurlenk'i yenmek istiyor?

Ama ne yapılabilir? Kim ne yapabilir? Bu soru bir boyun eğmeden başka ne ki? Ölümsüzlük otunu elde etse bile insan, Gilgameş gibi, bu otu yılan yiyecektir. O, yine ölümle baş başa kalır, kendi ölümü ve sevdiklerinin ölümüyle baş başa.

4. *Seyircinin Durumu*

İster yaşamda, isterse de sahnedeki trajik bir durumun karşısında bulunan kişide, seyircide, ne duygular uyanır? Scheler, trajik durumun insanda özel bir renk taşıyan bir keder, saf, derin bir keder uyandırdığını söylemişti. Trajik durumu yaşarken kişi, keder mi duyar acaba?

Nietzsche'ye gelince, ona göre, sokratik seyirci tipi bir yana, trajedinin seyircisi yok, trajediye katılan kişiler, görünüşlerin arka plânını –Dionysos'u– arayanlar vardır. Bu anlayışla Nietzsche, trajik kişiyle seyirci arasındaki sınırı kaldırır ve soy seyirciye işaret eder.

Trajik bir durum içinde bulunup, trajik çatışmayı yaşayan kişi ve böyle bir durumu kavrayıcı bir gözle seyreden kişi, yüksek bir değerin gerçekleşmekte olduğunu, başka yüksek bir değerin de yok olmakta olduğunu görür ancak. O, bu çatışan değerlerle dolu, durup bakmakta; çöken ağır atmosferin içinde en hafif hareketi yapamayacak durumdadır. Onda uyanan duygulardan söz etmek doğru olmaz. Ama trajik çatışma bir sonuca bağlanıp,

---

Hastalık şimdi bir insan olduğumu mu gösterecek,
Benim ki, dünyanın korkusu derlerdi bana?
Techeles ve diğerleriniz, gelin, alın kılıçlarınızı,
Korkutun ruhuma keder salanı.
Gelin, yürüyelim göklerin güçlerine karşı.
Tanrıların öldürüldüğünü gösteren
Siyah bayraklar gökkubbesine çekelim.
Deyin bana ne yapayım, dostlar? Dayanamaz oldum,
Gelin,Tanrılara karşı savaşa götürün beni,
Timurlenk'in hayatını böylesine kıskanan Tanrılara karşı."

trajik durum herhangi bir biçimde çözüldükten sonra, yani kişi –ister durumu yaşayan, isterse de seyirci olsun– trajik durumdan biraz uzaklaştıktan sonra, o durumu karşısında duran bir şey olarak gördüğü zaman, onda duygular uyanabilir. İnsan, sahnede trajik bir yapıtı seyredip tiyatrodan çıktıktan sonra, o durumda yok olan ve gerçekleşen değerler üzerinde, durumun önlenemezliği ve kaçınılamazlığı üzerinde d ü ş ü n ü n c e, onda bazı duygular uyanır. Scheler'in dedikleri ancak o zaman için geçerlidir. Uyanan bu duyguları adlandırmak çok güçtür doğrusu. Acı, çok acı bir tad; güçsüzlüğümüzü, elimizin kolumuzun bağlı olduğunu gösteren şeyler karşısında duyulan şaşkınlık, korku, hayranlık, durgunluk; diş sıkmaya, soluk alamamaya benzeyen duygulardır bunlar. Pek kesin adlandırılamayan bu iç içe girmiş duygular ancak bir dalıp düşünmenin sonucudur.

Her seyirci böyle değildir şüphesiz. Trajiğe büsbütün kapalı olan kişiler, trajik olayın yalnızca görünüşünü, olaylar bütününü görürler. Bunlar, trajik kahramanın ölümü veya yitirdiği herhangi elle tutulur bir şey için ağlayabilirler, ama bunca karmaşık olan trajik arka plânı göremezler. Bunları Ophelia veya Gretchen ağlatabilir, ama Faust onlara hiçbir şey söylemez. Bu tip seyirci tiyatroya ya eğlenmek ya da sosyal bir davranışta bulunmak için gider.

Bu iki seyirci tipi arasında bir de Nietzsche'nin "sokratik seyirci" dediği bir tip vardır. O, değerler çatışmasının bütününü göremez; ya yalnızca yok olan değeri ya da yalnızca gerçekleşen değeri görür. Bu, yani hangi değeri görebileceği, genel olarak görebildiği değerlere bağlıdır. Bu seyirci, tiyatroyu ahlâk dersi veren bir kurum olarak görür. Trajik kişiler de, ya öykünülecek ya da sakınılacak örneklerdir. O, trajik durumdaki kararsız, yanıtsız olanı görürse, bunun trajik kişinin ya da yazarın beceriksizliğinden ileri geldiğini sanır. Onun rahat etmesi, olan biteni beğenmesi için "mutlu sonlar", *dei ex machina* gerekir ve yeter.

Gazetelerde tiyatro eleştirmeleri yazanların çoğu ve ahlâkçı diye geçinenler, bu tip seyircidir. Trajiğin arka plânı bu tip seyirciye de kapalıdır.

Trajiğe tam açık olan seyirci, ancak trajik duruma düşebilecek yapıda olan kişidir. Başka birinin trajik olduğu bir durumda bulunup, trajik olamayan kişiler olduğu gibi, trajik bir durum karşısında bulunup onu göremeyenler çoktur.

Ama görenler, anlayanlar durur... Görünüşlerin arka plânını görenler durur bir an. Sonra da, bunu gösterene sorarlar:

"Und doch, bist du nicht der,
An den wir uns ganz ohne Rest verlören?
Und werden wir in irgend einem m e h r?
Mit uns geht das Unendliche v o r b e i,
Du aber sei, du Mund, dass wir es hören,
Du aber, du Uns-Sagender: du sei. [1]

---

1 R.M. Rilke: *Neue Gedichte, Sämtliche Werke*, Insel-Verlag, Wiesbaden, 1955, Cilt I, s. 495.

"Yine de, ara vermeden
kendisinde yok olduğumuz, sen değil misin?
Başka kimde d a h a ç o k var oluruz?
Bizle sonsuz olan geçip g i d e r.
Sen var ol, sen ağız, onu hep duyalım diye,
sen, bizi sözleyen: sen var ol."

Gerçeği Yorumlama Sorunu Ve Üç Antigone: Sophokles'in, Jean Anouilh'un, Kemal Demirel'in Antigone'leri*

Her gün karşılaştığımız olaylar ve durumlar, dış görünümleriyle bize kapalı bir kutu gibi verilirken, bu olayları ve durumları anlama ve değerlendirmede, dolayısıyla bunlara karşı bağımsız bir tavır takınmada çok güçlük çekeriz; şaşırıp kalırız çoğu zaman.

Aynı şekilde, geçmişteki olayları ve durumları, insanları ve yapıtları, tek bir sözcükle g e r ç e ğ i yorumlama ve değerlendirmemiz, bizi sık sık düşündürür, çıkmazlara sürükler. Gözlerimizi amansızca eğitip keskinleştirmemişsek, bu gerçeğe önyargılara göre bakmak, hazır reçetelere sığınmak daha kolay gelir çoğumuza.

A y n ı olayların ve durumların farklı bir biçimde yorumlanması, a y n ı insanların ve yapıtların başka türlü değerlendirilmesi sık sık rastladığımız bir olgudur. Oysa olaylar aynı olaylar, insanlarda aynı insanlardır; taşıdıkları anlam, ifade ettikleri değer

* Nisan 1966'da Marmara Yüksek Öğrenim Dayanışma ve Yardımlaşma Derneği'nde (Erzurum) yapılmış konuşmadır. İlk defa, *Trajik*'le birlikte yayımlanmıştır.

de aynı anlam ve değerdir. Onların başka başka görülmesi, onlara bakanların g ö z l e r i n i n farkından, başka bir deyişle, bakanların yapı bütünlüğünün başkalığından ileri gelir.

Çünkü bize verilen, yalnızca olayların, durumların görünen bütünlüğü veya bir parçası; insanların görünen eylemleri ya da davranışlarıdır. Bunların anlaşılması, arka plânlarıyla birlikte kavranılması, her defasında bize ayrı bir ödev yüklemektedir. Hazıra konmak diye bir şey yok yaşamda.

Şu var ki, birdenbire karşımıza çıkan olayları ve durumları kavramak, bütün yönleriyle görmek olanaksızdır. Bize verilen hedefler zincirinden bir parça, bizi çok defa yanıltabilir. Bir olayı, bir durumu anlayabilmek ve değerlendirebilmek için, bu hedefler zincirinin oldukça uzun bir parçasını –bize arka plânını ele verecek kadar u z u n bir parçasını– bilmemiz gerekir. Yani en başta, bu hedefler zinciri parçasını meydana getirmiş olan insanları b ü t ü n l ü k l e r i y l e bilmemiz, tanımamız gerekir.

Bu bakımdan bunun gerçekleşebilmesi, günlük yaşamda, kişilerarası ilişkilerde, kişilerin görme keskinliğine bağlıysa da; insan grupları arasındaki ilişkilerde, yöneticilerin –yani olaylara yön veren ya da yön verdikleri ileri sürülen kişilerin– ikide bir değişmesi yüzünden, birçok rastlantıya bağlıdır. İnsan gruplarının ilişkilerinde baş etken çıkar olduğundan, bunların değerlendirilmesi her ne kadar bir hesap kitap işiyse de, burada da önemli olan, durumlara ve olaylara a s ı l yönü veren insanın bütünlüğünü bilmektir. Görgülü, denenmiş yöneticilerin başarısının dayandığı önemli noktalardan biridir bu: karşılarında asıl k i m i n olduğunu bilirler ve hedeflerine doğru adım atarken, bu bilgiyi hesaba katarak işlere yön vermeye çalışırlar. Yoksa bocalamak kaçınılmaz bir şeydir; istenilenin gerçekleştirilmesini rastlantılara bırakmak gibi bir şey olur. Ne var ki, bu konu, yani gruplararası ilişkilerle ilgili olayların değerlendirilmesi, bugünkü konuşmada ele aldığımız sorunun dışında kalmaktadır.

Bizim sorunumuz: kişilerarası ilişkilerde ortaya çıkan a y n ı gerçek olayın, üç ozan tarafından başka başka yorumlanabilmesi ve her bir yorumun getirdiği y e n i şeylerdir.

Bazılarının kafasında hemen şöyle bir itiraz belirebilir: Antigone'nin çevresinde örülen olayın, gerçek bir olay olmadığını, bir m i t o s olduğunu, üç Antigone'nin de bu mitos'u konu edinen sahne yapıtları olduğunu düşünebilirsiniz.

Ne var ki mitos, her mitos, gerçekliğin veya gerçek bir olayın simgelerle yorumlanışıdır. Böyle bir yorumlamayı getiren yapıt, y e n i bir olaylar bütününü ortaya koyar; kendi başına bir gerçeklik, kendi başına gerçek bir dünyadır o. Mitosta bir gerçek olaylar bütünü veya insanlar, öyle bir biçimde yorumlanır ki, bu olayların ve bunları meydana getiren insanların gerçek boyutları, bazen de olabilecek boyutları, kısmen veya –yeni bir yorum yapılıncaya kadar– bütünüyle ortaya konur. Çeşitli davranışlarda bulunan mitos ya da olay kahramanlarının bu davranışları, yapıp ettikleri, arka plânıyla birlikte bize verilir; asıl bu şekide biz onları görür ve kavrarız.

Simbolismin, simgesel anlatışın hedefi de budur: g e r ç e ğ i y e n i d e n y o ğ u r m a k : tek olan, ama "insan kavramını derinleştiren ve genişleten" tek tek gerçek kişileri ve bunlarla ilgili olayları, olup bittikleri, gerçekleştikleri zaman ve mekândan ayırarak, sürüp giden olaylar zincirinden ayıklayarak, insan kuşaklarına kazandırmaktır.

Bu, aynı zamanda her halis sanat yapıtının başardığı şeydir. Tarih boyunca ortaya konmuş hangi halis sanat yapıtını ele alsak, bunu görebiliriz.

Bugünkü konuşmamızda örnek olarak kullanılan ve uzun zaman aralıklarıyla yazılmış olan bu üç Antigone, aynı gerçek olaylar parçasının üç farklı yorumudur. Bunlarla ilgili sorduğumuz birinci soru –yani: "aynı gerçek olayın, başka başka yazarlarca farklı yorumlanabilmesi, yeniden yorumlanabilmesi

olanağı neye dayanır?" sorusu– yaratıcılarıyla, yaratma sorunuyla ilgili sorudur; diğeriyse –yani: "her Antigone'nin getirdiği yeni değer nedir? Her Antigone'nin bize söylemek istediği yeni şey nedir?" sorusu– yapıtların anlaşılmasıyla, seyirciyle ilgili sorudur. Başka bir deyişle, birincisi, üç ozanın söz konusu gerçekliği yorumlamaları; ikincisiyse, bizim yapıtları yorumlamamızla ilgilidir.

Hemen şunu söylemek gerekir: aynı olaylar bütününü farklı yorumlayabilme, bir anlam ya da değer göreceliği olarak anlaşılmamalıdır. Yaratıcıları, her üç Antigone'yi bize trajik bir kişi olarak verir; her üç Antigone'de çatışan değerler yüksek değerlerdir. Ancak bu kendi kendileriyle çatışan Antigone'ler, i n s a n kavramını farklı biçimlerde derinleştirmekte ve gerçekleştirmektedirler. Üçleşmiş trajik kahramanın her biri, yaptığını, farklı şeyler adına, ama hep gördüğü yüksek bir değer adına yapmaktadır. Üç farklı gerçeklik örneğiyle (çünkü her yaratıcı, kişilerini yaratırken, az veya çok belli kişileri göz önünde bulundurur), farklı gözleri olan üç yaratıcı, dolayısıyla üç farklı Anitgone, üç ayrı yapıt vardır karşımızda. Oysa konu aynı konudur; verilen olaylar da, ana çizgilerinde aynıdırlar.

Bu bakımdan, aynı yöndeki farklı yorum temelini, gerçekliğe farklı, ama aynı derecede keskin gözlerle bakan üç yaratıcının, kişi olarak bütünlüklerinin farkında ve göz önünde bulundurdukları, simgeleştirdikleri aynı çapta gerçek örneklerinin farkında, b u i k i s i n i n k a r ş ı l a ş m a s ı n d a bulur. Bu özel karşılaşma, aynı şeye, aynı yöndeki farklı noktalardan bakmanın temelinde bulunan şeydir de aynı zamanda.

Yapıtlarla ilgili herhangi bir "değer yargısı" savurmayacağım burada. Bu tür değer yargılarının gereksizliği, anlamsızlığı apaçıktır. Benim istediğim, bu üç Antigone'nin her birinin, i n s a'n kavramını nasıl derinleştirdiğini; her yapıtın, belli başlı kişileriyle, insan sorunlarını nerelerden yakalamaya çalıştığı-

nı; çeşitli kişi çatışmalarını nasıl ortaya koyduğunu göstermektir. Bunu da sanatla pek içli dışlı olmayanlara... diğerlerine, yapıtların kendileri yeterince konuşmaktadırlar. "İnsanlara sözler söylemek, hem de çok güzel sözler söylemek, yüzyıllarca önce ortadan kalkmış olmalıydı. Bunların yerini davranışlar, kendini vermeler almalıydı": üçüncü *Antigone*'nin sunucusu bize böyle der.[1]

Her üç yapıtta olan bitenler aynı merkez etrafında toplanır. Mekân aynı mekân, Thebai'dir. Ancak üçüncü *Antigone*'de mekân belirtilirken, "olay h e r h a l d e Thebai'da kral sarayının bir salonunda geçer" tümcesiyle karşılaşırız ki, bu herhalde sözüne dikkati çekmek isterim. Zaman ise oyunlarda farklıdır. Anouilh da Demirel de olayları çağımıza yerleştirmektedir; bu da kaçınılmaz bir şeydir uzun zaman aralıklarıyla yapılan her yeni yorum için.

Thebai kralı Oidipous, bilmeden işlediği bir suçu –babasını öldürüp anasıyla evlendiğini– öğrenince, bu suçu ödemek için, gözlerini oyar, krallığın yönetimini birer yıl arayla iki oğluna, Eteokles ile Polyneikes'e bırakır ve Thebai'dan uzaklaşır. –Ancak, krallık süresini dolduran Eteokles, yönetimi, sırası gelmiş olan Polyneikes'e bırakmak istemez. Birinci ve ikinci *Antigone*'de Polyneikes, sağladığı yardımla Thebai'ya saldırır ve Thebai surlarındaki bir çarpışmada iki kardeş birbirini öldürür. Bunun üzerine krallığın başına geçen dayıları Kreon, Eteokles'in, krallara yakışır parlak bir törenle gömülmesini; Polyneikes'in ise gömülmemesini, vahşi hayvanlara ve kuşlara yem olarak bırakılmasını buyurur. Polyneikes'i gömmeye kalkışan olursa, ölümle cezalandırılacaktır, der. Oysa eski Yunan inanışlarına göre, bir ölünün gömülmemesi, onun sonsuza dek rahata kavuşamaması, üstle alt dünya arasında dolaşmaya mahkûm edilmesi demekti ve bu, yeraltı tanrılarına karşı bir suçtu aynı zamanda.

---

1 Kemal Demirel: *Antigone*, Yankı Yayınları, İstanbul, 1966.

Sophokles'in yapıtında, bu kararı duyan Eteokles ve Polyneikes'in kızkardeşi Antigone, yasağa rağmen, kardeşini, dinin buyurduğu gibi, toprakla örtmeye karar verir ve kızkardeşi İsmene'ye yardım etmesini önerir: trajedi böyle başlar.

Sophokles'in yorumuna göre, Antigone'ye bu kararı verdiren ne? Polyneikes'in kişiliği değildir şüphesiz. Bu yapıtta Polyneikes, bir rastlantı sonucu kazanmış olduğu bir hak ona tanınmayınca, bunu ele geçirmek için kendi ülkesine saldıran bir kişidir; bir rastlantı sonucu kazandığı bir hakkını, hak dışı bir yoldan savunmak isteyen bir kişi.

Antigone için Polyneikes'in yaptığı önemli değildir. Onun için Polyneikes'in, Eteokles gibi, kardeşi olması, gömülmeden kalmaması için yeter bir nedendir. Çağın yazılı olmayan yasalarına göre, bir ölünün gömülmeden kalması, "sonsuza dek" yeraltı dünyasına alınmaması, "sonsuza dek" rahata kavuşamaması demek olduğundan, Polyneikes'in mezarsız kalmaması gerekir. Antigone ona en yakın insandır; daha yakını yok ve olmayacak; Polyneikes'i gömmek ona düşer.

Gerçi Kreon bunu yasak etmiştir. İki kardeşten birisi ülkesine saldırırken, diğeriyse ülkesini korurken öldüğünden*, kendi ülkesine saldırana ve ülkesini koruyana karşı aynı biçimde davranmamak gerekir: moral böyle ister. Her "mantıklı"(!) düşünen insan Kreon'a hak vermek zorundadır. Ama diğer yandan Antigone'nin gerekçesi vardır: "Bana bu emri veren Zeus değildi, Hades'te hüküm süren Dike de biz ölümlülere böyle bir nizam yüklememişti. Senin emirlerinde, insan sözlerini, tanrıların yazılmamış değişmez kanunlarından daha üstün yapacak kudret bulunduğunu sanmıyorum. Çünkü bu kanunlar yalnız dün ve bugün yaşamıyorlar, bunlar ebedî olarak yürürlüktedir ve ne zamandan beri var olduklarını bilen yoktur. Bunun

* Kreon bu yargısında yalnızca s o n olayı gözönünde bulundurur; bu da Kreon'ların bir özelliğidir.

için, insanların manasız arzularından yılarak, yarın tanrıların cezasına çarpılmak istemiyorum".[1] Her iki ölü gömülmelidir: yeraltı tanrıları böyle ister. Yeraltı tanrılarına saygı göstermek gerekir. İşte "mantıklı"(!) insanların bocalayacağı bir durum! Kralın buyruğuna boyun eğmek, bir çıkar yoldur; işleri kolaylaştırır. O Kraldır! Günah onun boynuna! İşte İsmene!

Ama İsmene'nin "çılgın" dediği Antigone, inanan bir kişidir; yazılı olmayan yasalara inanan, yürekli bir kişi; "kin beslemek için değil, sevmek için doğmuş" olan bir kişi: nasıl bir insan olursa olsun Polyneikes, gömülmelidir. Oysa, bu dünyanın adamı olan Kreon, insanlara hak ettikleri şeyi vermek sevdasında!..

Burada çarpışan, kökten farklı iki değerlendirme tarzıdır: Kreon bu dünyadaki düzeni (bizim dilimizle: toplum düzenini); Antigone ise tanrılar dünyasının düzenini (bizim dilimizle: insan olmanın düzenini) korumak ister. Ne var ki, bu düzeni koruma isteği ve ezbere olan iyi niyeti, Kreon'u ezbere dayanan değerlendirmelere götürür. Hesap kitap adamı olduğu halde Kreon, iki kardeşin birbirini öldürme olayını, yalnızca son görünüşüne dayanarak değerlendirir: Polyneikes kendi ülkesine saldıran* "kötü" bir kişi; Eteokles ise ülkesini savunan "iyi" bir kişidir. İyilere armağan, kötülere ceza verilmelidir: moral böyle der! Antigone için böyle bir değerlendirme söz konusu olamaz. Polyneikes ölüdür: ölülerin gömülmesi gerekir. Polyneikes kardeşidir: Polyneikes'i kendisinin gömmesi gerekir. Yürekli küçük Antigone, fırtınanın ortasında yasak bölgeye girer, ölüyü toprakla örter. Kardeşine karşı "ödevini" yapar. Polyneikes kardeşi olmasaydı, gömmezdi onu Sophokles'in Antigone'si.

1 Sophokles: ***Antigone***, çev. S. Ali, M. Eğitim Yayınları, 1941.

* Saldırmanın nedenini sormaz Kreon.

Anouilh'un yorumuna göre, Antigone'ye bu kararı verdiren ne? Burada da Polyneikes'in kişiliği değildir. Ne var ki, bu yorumda Polyneikes'in kişiliği üzerinde çok durulur. Kreon Polyneikes'i Antigone'ye şöyle anlatır: "eğlence düşkünü bir ahmak vicdansız, katı yürekli bir hayvan. Otomobillere binip ötekiyle berikiyle yarış etmekten, barlarda para yemekten başka bir şey bilmeyen bir cahil. Bir gün kumarda külliyatlı bir para kaybetmiş. Geldi, bu parayı babandan istedi. O anda ben de oradaydım. Baban parayı ödemeye yanaşmayınca, kardeşinin birdenbire nevri döndü, yumruğunu kaldırıp ağır bir küfür salladıktan sonra... yumruğu babasının suratına indirdi... Bu olaydan sonra idi işte. Baban ona hiçbir şey yapmak istemedi. Argos ordusuna girdi. Babanla mücadeleye başladı. Suikastlerin ardı arkası kesilmiyor, her seferinde ele geçirdiğimiz suikastçiler, hep Polyneikes'ten para aldıklarını söylüyorlardı"[1]: Bu tümceler Polyneikes'in kişiliğini yeterince çiziyor, sanırım.

Anouilh'un Antigone'si kendini böyle bir insan için ortaya koyar. Ama neden? Çünkü "Polyneikes'i gömmek onun ödevidir: bunu yapması gerekir. Gömülmeyenler başıboş dolaşır, ebediyete kadar rahat yüzü görmezler" Ama yine de din töreninin bu rahatı sağlayacağına inanmaz Antigone.

Burada, Kreon, bir sürü başı olarak, sürünün düzenini korumak amacıyla buyruğunun saçmalığını bile bile, Polyneikes'in gömülmemesini buyurur. Oysa Eteokles, görkemli bir törenle gömülecektir. Bütün bunlar da, Kreon için nasıl kurulduğu belli olmayan bir düzenin, gerçek düzene aykırı, ezbere olan bir düzenin adına! Yaptıklarının saçmalığının farkındadır bu ikinci Kreon.

Polyneikes'in bir serseri olması, Anouilh'un Antigone'si için de önemli değildir. Gömülmesi gereken ölü bir i n s a n

---

1 Jean Anouilh, ***Antigone,*** Çev. Orhan Veli Kanık, M.E.Yayınları, 1965.

var ortada; ama Kreon'un buyruğundan dolayı, onu kimse gömmeye cesaret edemiyor. Bir insanın i n s a n a karşı ödevidir ölü bir insanı gömmesi; ama bu ödev yerine getirilmiyor. İ n s a n a k a r ş ı kendini sorumlu duyar yirmisindeki Antigone. O, gerekeni yapar. Bunu da kardeşi Polyneikes için yapmaz, "kimse için" yapmaz; yalnızca "kendisi için" –insan için– yapar Antigone, bir boşunalık duygusu içinde. İnsanların kişilikleri bir yana, yalnızca insan oldukları için bazı hakları vardır: gömülmek bunlardan biridir. Gömülmeyince kıyamet mi kopar? Kopmaz. Bunu da bilir Antigone. Ve bu boşunalık duygusu içinde, Polyneikes'in oyuncak küreğini alır, yasak bölgeye gider.

Dine fazla önem verdiği için değil, şu veya bu yapıda bir insan için de değil; i n s a n için kendini ortaya koyar bu Antigone. Karşısındaki ölü, kim olursa olsun, nasıl bir insan olursa olsun, aynı şeyi yapardı Anouilh'un Antigone'si.

Boşunalık duygusu içinde iki insandan birisi, işleri geçerlikte olan morale uydurmakla yaşamaya ve toplumun dengesini –sözümona dengeyi– sürdürmeye çalışırken; diğeri, bu boşunalığı dengelemek için, kendi kendisi için –insan için– kendini ortaya koyar.

Demirel'in Antigone'sine gelince: burada Antigone'yi yaptığı eyleme götüren şeyin farkını gösteren başka bir olay katılır mitosa: trajedi başlarken, krallık sırası gelmiş olan Polyneikes'i Eteokles, ayaklandı diye, hapse attırmış bulunur. Antigone'nin baş kaldırması burada, Poyneikes'i hapisten kaçırma kararıyla başlar. Gömme konusu bu trajedide ikinci plândadır.

Antigone Polyneikes'i neden hapisten kaçırmak ister? Bu *Antigone*'de olan bitene yön veren, Antigone'nin kişiliği olduğu kadar, Polyneikes'in de kişiliğidir. Polyneikes "yaptıklarının değil, yapamadıklarının [insanlara vermek istediği, ama eli kolu bağlı olduğundan veremediklerinin] acısını çeken ve bundan dolayı kendini yiyip bitiren bir insan"dır. Polyneikes'i kaçır-

makla Antigone'nin hedefi *kardeşini* özgürlüğe kavuşturmak *değildir*. O, "Thebai halkı için neler yapılabileceğini bilen ve bütün gücüyle bunların gerekliliğine inanan Polyneikes'i", Thebai insanlarına insanca yaşama olanağını sağlayabilecek olan Polyneikes'i kaçırmak ister. Yaptıklarının hesabını verirken Antigone, apaçık söyler bize: "bütün bunları Polyneikes böyle bir insandı diye yaptım; yalnız bunun için; yoksa kardeşim olduğu için değil"

Bu Antigone, yalnızca Polyneikes için, o *böyle bir insan* dır diye, kendini ortaya koyan; "lâyık olanı sevmenin yasasına inanan" ve bu yasa gerektirince kendi kendini harcayan bir insandır. Burada kendisine inanılan şey değişiyor. Burada inanma, inanma gücü önemli olduğu kadar, *inanılan şey*de çok önemlidir: "çünkü Polyneikes'i sevmek gerçeği sevmek demektir. Polyneikes için bir şeyler yapmak, gerçeğin gerektirdiğini yapmak demektir.

Antigone ile Polyneikes'in hedefi aynıdır yaşamlarında: Thebai insanlarının daha iyi yaşayabilmesini sağlamak. Onun için seviyorlar birbirlerini. Saint-Exupéry sevgiyi şöyle anlatır bir yerde: "yaşam bize gösteriyor ki, sevgi insanların birbirinin yüzüne bakmaları değil, birlikte aynı yöne bakmalarıdır."[1] Kardeşi için değil, insan için değil, hatta yalnızca iyi niyetli bir insan için değil, insanlara olan sevgisini eyleme çeviren bir insan için, insanlar için nelerin yapılması gerektiğini *gören ve yapan* bir insan için kendi kendini harcar Demirel'in Antigone'si.

Görüldüğü gibi üç trajedideki Polyneikes'in kişiliği çok farklıdır. Antigone'nin kişiliğinin de farklı yorumu, buna sıkı sıkıya bağlıdır. Birinci trajedide Polyneikes, hakkını korumak için, kendi ülkesine saldırmaktan çekinmeyen bir kişidir; yapmak istediği şeyler değil, incinmiş bencilliği ve çıkarıdır onu sürükleyen. İkinci trajedide Polyneikes, gününü gün etmeye

1 Antoine de Saint-Exupéry, *La terre des hommes*, 3.

çalışan ve rastlantı sonucu elde ettiği bir nimetin sefasını sürmek için, her çareye başvuran bir serseridir. Üçüncü trajedide ise Polyneikes, insanların insanca yaşayabilmelerinin ön koşullarını sağlamaya çabalayan; "insan gururu üç-beş kuruş için bir kapının arkasında harcanmasın" diye, "doymak bilmeyen hırslar insanları harcamasın" diye didinen bir insandır. Üstelik o, ona yapılan haksızlığa rağmen, Thebai'ya karşı savaşa girişmez. O, ancak Thebai'nın insanları için yapmak istediklerini gerçekleştirmek ister. Nitekim bu trajedide Polyneikes, Antigone onu kaçırdıktan sonra, Thebai'nın kobalt ocağına gidince, Eteokles yetişir ve rastlatısal bir patlamanın sonunda ikisi birden ölür. Diğer iki Polyneikes'in tersine, insanlara "kişi olarak seven varlıklar dünyasına karışmaları için" zorunlu olan şeyleri sağlamak isteyen; her şeye rağmen, Thebai'ya hiç bir zaman saldırmayacak olan; kendisini anlamayan Eteokles'i hiç öldürmeyecek olan bir insandır bu Polyneikes.

Trajedideki üç Kreon arasında da çok büyük fark vardır:

Sophokles'in Kreon'u beceriksiz, kocaman kocaman laflar eden, bencil olduğu kadar naif mantıklı tipik bir başkan. Rastlantı sonucu başa geçmiş olup, başta olduğu için de herkesin ona boyun eğmesi gerektiğine, "başkalarının emri altında yaşayanların, kendilerini büyük görmemeleri gerektiğine", "memleket kimi başa getirdiyse, ona küçük, büyük, doğru, yanlış her şeyde itaat edilmesi gerektiğine" inanan; "şehrin idaresini ele alıp, her zaman en iyi tedbirlere başvurmaktan çekinmeyeceğini, korkaklıktan dolayı susmayacağını, yurdunun menfaatlerini ihmal edip dostlarınkini düşünmeyeceğini", "suç işleyenlere, hiçbir zaman iyilere vereceği mükâfatı vermeyeceğini", "kanunlara karşı duranlar ve itaat etmeleri gerektiği halde, emretmeye kalkanlara yüz vermeyeceğini" ileri süren bir kral. Her şeye, kendisiyle –kral olmasıyla– ilgisi bakımından değer atfeden, duygularına kapılmış görünmekten çok korkan bir insan.

Bu Kreon "düzeni" korumak istiyor. Ama bu düzen, kendisinin kurduğu bir düzendir. Devlet bir kişinin malı, onu yönetenindir. Herkes hükümdarlık haklarını kutsal saymalı, hiç kimse hükümdarlara karşı çıkmamalıdır, ister doğru, isterse de yanlış harekette bulunsun. Bütün cahil ama mantıklı insanların duraksamazlığı var bu Kreon'da. Hükümdarların bir buyruğuna karşı ancak kazanç için karşı çıkılabilir: mantık böyle der. Bu türlü bir baş kaldırmaya başka şeylerin de, inanç ve duyguların da yol açabileceğini aklından bile geçirmez. Böyle bir baş kaldırma delilik olur. Hele bir kadının, bir genç kızın sürüden ayrılması, krala karşı çıkması! Olur şey değil!

Ama bu aynı Kreon, bu "ilke sahibi"(!) Kreon, bütün bu tür Kreon'lar gibi, hiç kimsenin ondan yana olmadığını, tek başına kaldığını görünce, fikir değiştirir. Dünyada kendisinden s o n r a en sevdiği iki varlık –Haimon ve Eurydike– kendilerini öldürünce, pişmanlık içinde kıvranan bir yıkıntıdır bu Kreon artık. Oysa, Haimon, dolayısıyla Eurydike ölmeseydi, işleri eski çizgisi üzerinde duraksamadan yürütürdü dostumuz Kreon hep... Ne var ki, Haimon'un ölmesi, ondan sonra da bu tür bir Kreon'un kendini dünyadan silmesi de kaçınılmaz bir şeydir.

Anouilh'un Kreon'unun da ilk aklına gelen şey, kralın buyruğuna ancak siyasal bir nedenle karşı çıkılabileceğidir. Bu iş muhalefetin, onu tuzağa düşürmek isteyen muhalefetin işi olsa gerek... Yapılacak en akıllıca iş, meseleyi örtbas etmektir.

Bu Kreon'un en çok istediği şey, nasıl kurulduğunu bilmediği, ama bir kez ona 'evet' dediği, "kabul ettiği" bir düzeni –toplum düzenini– korumaktır. Bu kurulmuş düzen, s a ç m a bir düzendir, biliyor; ama bunu korumak için, sürekli olarak inanmadığı şeyler yapar, iskonto yapar. Yaptığı şeyler b o ş şeylerdir, ama bu düzene karşı çıkmak da b o ş u n a olur. Çünkü böyle bir karşı çıkmanın sonucu, tek elde ettiği ve yaşamı boyunca kemirmek istediği o "mutluluk kemiği"ni yitir-

mektir. "Thebai şehrinin, şimdi adı tarihe geçmeyecek bir hükümdara ihtiyacı vardır; sıradan, bu dünyanın adamı olan iddiasız bir krala; gayesi macera değil, dünyayı elinden geldiği kadar biraz daha düzenli bir hale getirmek olan bir krala. Krallık da bütün meslekler gibi bir meslektir. Pek eğlendirici bir meslek değil. Ama madem ki bu mevkiye bir iş için gelinir, o işi görmek gerekir": Anouilh'un Kreon'unun hayat görüşü budur.

Bu Kreon büyük laflara kulak asmayan, buyruk, vatan, din, yasalar, ilkeler, gelenek gibi şeylere önem vermeyen, ama "öyle gelmiş, öyle giden" şeylere bir kez 'evet' dediği için, bunlara önem verir görünmek zorunda olan bir insandır.

Antigone'nin yaptıklarını anlıyor bu Kreon. Kendisi de yirmi yaşında olsaydı, aynı şeyleri yapmış olabileceğini düşünür. Ama bu yaşında, saçma buluyor Antigone'nin bu kurulmuş düzene 'hayır' demesini. Çocuk yerine koyar Antigone'yi. Hem de seviyor onu: Antigone'ye ilk bebeğini o –dayısı– almıştı birkaç yıl önce; oğlunun nişanlısıdır Antigone hem. Bu inatçı, bu gururlu çocuğu kurtarmak gerekir; ama krallık prestijini incitmeden, muhalefetin ağzını açtırmadan, düzeni bozmadan!.. Dik kafalı Antigone'yi kurtarmak gerek: Böyle bir Kreon'un gösterebileceği bütün çabayı gösterir.

Antigone'ye karşı iyi niyetlidir bu Kreon. Ama iyi niyeti, pazarlıkçı iyi niyeti, Antigone'yi kurtarmaya yetmez. Çünkü Antigone'yi kurtarmak elinde değildir: o, "bir sabah uyanmış, kral olduğunu görmüş"; o, bu çarka girmiş bir defa. Çarkın hareketini kazasız belasız sürdürmek zorundadır: krallık mesleğinin gerektirdiği her şeyi –hep istediklerinin tersini– yapmak zorundadır. Eteokles'in bir serseri olduğunu biliyorsa da, cenaze töreninde parlak, övücü bir nutuk söylemek zorundadır; Antigone'yi –olay öğrenilirse– seviyorsa ve yaptığının suç olmadığını biliyorsa da öldürmek zorundadır. Bir kez 'evet' demekle kendini bağlamıştır o; bu 'evet'in sonuçlarına artık 'hayır' diye-

mez. Oysa yaptıklarının, 'evet' dediği şeylerin, boş şeyler olduğunun farkındadır. Ama "bu dünyada 'evet' diyecek birinin de bulunması gerekir" Kendi kendisiyle çatışır bu Kreon: ne yazık ki, "mutluluk kemiğini" korumak için, "yalan söylemek, yüzlere gülmek, kendini satmak" gerekir.

Bu Kreon için, öyle yaratılmış bir dünyada, herkes rolünü oynamak zorundadır: kendisi 'evet' demek ve yaşamak, Antigone ise 'hayır' demek ve ölmek için yaratılmıştır; onu yaşamaya Kreon bile mahkûm edemez. Antigone, Haimon ve Eurydike öldükten sonra, Kreon, yapayalnız, bir bomboş dünyada, anlamdan yoksun bir dünyada rolünü devam ettirir. Kreon'un trajedideki son sözü dikkat çekicidir: "Saat beş! Saat beşte ne işimiz var bugün? *Nedim:* Toplantı vardı efendim. *Kreon:* Eh, madem ki toplantı vardı, oraya gideceğiz demektir" Olan bitenin boşluğuna, bunları değiştirmek istemenin de boşunalığına inanan, kaderci, bu dünyanın insanlarının dilinde "olgun" bir Kreon'dur Anouilh'un Kreon'u.

Kemal Demirel'in Kreon'u "kendine göre inanan bir insan: Thebai'nın yasalarına inanan bir insan"; diğer iki Kreon gibi, geçerlikte olan morali korumak isteyen bir insan. Bunun için bu Kreon, Polyneikes ve Eteokles için "aynı şekilde ağladığı" halde, Polyneikes'in gömülmeme buyruğunu verir. "Objektif" bir insan olma kaygısındadır bu Kreon.

Bu objektiflik kaygısı da onun, sevdiği, hayran olduğu Antigone'nin karşısında bocalamasına yol açar. Antigone'yi kurtarmak istiyor; ama bu kurtarmayı Thebai'nın yasalarına uydurmak şartıyla. Yoksa rahat edemez o. "Kreon'un kafasında, nedenlerini bir türlü bilmediği, bilemeyeceği Antigone'nin yaptıklarında bir aydınlık arama çabası var"; ama bu aydınlığı bir türlü bulamıyor; bulamaz da Kreon.

Çünkü bu Kreon, kendine göre dürüst bir insan; ama bu dürüstlüğü "hesap kitap dünyasının dürüstlüğü"dür. Bir yan-

dan "iyi kalpli, tertemiz, kaya gibi sağlam" olduğunu bildiği Antigone, bir yandansa Thebai'nın yasaları duruyor karşısında ve bu Antigone'nin yaptıkları bu yasalara uymuyor. Bocalamasın da ne yapsın zavallı Kreon.

Bu bocalamanın, kendi kendisiye çatışmanın içinde, Kreon için tek çıkar yol, Pilatos gibi, ellerini yıkayıp, karar vermenin sorumluluğundan kaçmak; kararı sorumluluğuyla birlikte başkalarına bırakmaktır. Çünkü o, düşünen, duraklayan, ama temsilcisi olduğu için, Thebai yasalarından –geçerlikte olan moralden– kopamayan; hem ekmeğinin tam kalmasını, hem de köpeğinin doymasını isteyen bir insandır. Demirel'in yapıtında, Antigone ile ilgili son kararı Kreon değil, Thebai'nın üç büyük yargıcı verir.

Görüldüğü gibi sığlığından dolayı Antigone'yi öldürme sorumluluğunu çekinmeden yüklenen Sophokles'in Kreon'unun ve hiçlik duygusu içinde anlamdan yoksun bir dünyada dolaşan bir insanın umursamazlığı içinde–, bu sorumluluğu yüklenen Anouilh'un Kreon'unun tersine bu son Kreon, objektif olma kompleksi içinde kurtuluşu, bu sorumluluğu başkalarına bırakmakta bulur.

Her üç Kreon'un kaygısı, kurulmuş düzeni korumaktır. Ama "öylesine ters kurulmuş, yüzyıllardır sürüp giden" ve gidecek olan bu düzenin Antigone'yi kaldıramaması kaçınılmaz bir şeydir; "kemiklerle yetinmeyen", Haimon'la birlikte yaşamak için bile olsa kaçınmayan, "ancak önüne geçilemeyecek şeyleri yaşayan" Antigone'yi.

Demirel'in Antigone'sinde bir sorun daha ele alınır: Bu da Antigone'nin insan olarak bütünlüğünün seyircilerce –oyunun seyircileri değil, olayla ilgisi olmayan insanlarca– anlaşılması ve değerlendirilmesi sorunudur.

Antigone'nin, bütün yaptıklarıyla birlikte Antigone'nin karşısında, üç yargıcın –bu üç farklı tip insanın– tutumu ne?

Birinci yargıç, "sonuna kadar mantıklı düşünen"; sorunla-

rın ve insanların arka plânını göremediği için, trajik çıkmazlardan habersiz, yasaların madde ve fıkralarına uygun yargıları duraksamadan veren; "hiç çekinmeden aka ak, karaya kara diyen" bir insandır. İkinci yargıç, "mantıklı düşündüğü kadar da duygulu bir insan; ama bu dünyanın insanları duygularının karşısına mantıkla çıktıkları için, kendi duygularını boğmaya", Kreon gibi "objektif" olmaya çalışan bir insan. Bu yargıç Antigone'yi tam görmez, ama bir şeyler sezer, duygulanır; ne var ki, böyle bir insan, Thebai'nin yasalarını çiğneyecek kadar yüreği pek olmadığından, yargılarında biraz çekingen olmakla birlikte, yasalara uymayı uygun bulur. Üçüncü yargıç ise, "dünyada insanların ne için var olduklarını bilen, yürekli bir kişi" O, Antigone'yi görüyor ve Thebai'nin yasalarına rağmen, onu kurtarabilecek kadar kahraman bir kişi. Antigone'ye hakkını veren de odur.

Bundan dolayı, böyle bir yapıda olan bu üç kişiden birincisi, Thebai'nın yasalarına sal ıp çıkarak, bu yasaları çiğnemiş olan Antigone'yi suçlu bulur ve ölüme mahkûm eder. İkincisi, çıkar yol olarak, kendi düşündüklerini belirtmeden, birinci yargıcın yargısına uymayı uygun bulur. Üçüncüsüyse, "Thebai yasalarına ve kralın emirlerine karşı gelen Antigone'nin, böylesine inanç dolu, böylesine duygulu bir insanın yaptıklarının suç olamayacağını; yasaların bugün var olduğunu, yarın olmadığını; kralın emirlerine sıra gelince, bunların günde binlerce defa çiğnendiğini; Antigone'nin yaptıklarının ise, insanlar yaşadıkça yaşayacağını" söyleyerek, "iskelenin tâ ucunda durup denize bakan" Antigone'yi, denize iter: ölüme mahkûm eder.

İnsanlar var oldukça, Antigone'nin yaptıklarının böyle farklı biçimlerde değerlendirilmesi; ama bu değerlendirmelerin temeli ne olursa olsun, Antigone'nin h e p ölüme mahkûm edilmesi kaçınılmaz bir şeydir, sayın dinleyicilerim: Çünkü üçüncü yargıç da onu ölüme mahkûm etmek zorundadır.

Simgesel Anlatışa Yaklaşma*

Sanat yapıtına yaklaşma, doğru yaklaşma, yalnız sanatla veya sanat felsefesiyle uğraşanlar ve eleştirmenler için değil, düşünen her kişi için, hatta "kültürlü" görünmek hevesinde olan her kişi için her zaman bir sorun olmuştur.

"Sanat yapıtı öznel bir yaratma ürünüdür" deyip her kafadan, bu arada kendi kafalarından da çıkan sesleri "meşru" göstermek çabasında olan amatörler olduğu gibi, kendilerine ve sanat yapıtlarına saygılı olan amatörler de vardır. Bunlar, bir sanat yapıtına yakınlık duyan, ama yapıtın ne demek istediğini doğrudan doğruya yakalayamayınca duraklayan, "bu yapıt aslında ne demek istiyor?" sorusuyla bizi yüz yüze bırakan kişilerdir.

Bu konuşmanın amacı, yazın alanına giren belli bir yapıt türüne, anlatışları simgesel olan yapıtlara yaklaşma sorununa bazı örneklerle de ışık tutmaktadır.

"Bu yapıtla bize neler söylenmek, neler gösterilmek isteniyor?" sorusu veya buna benzer sorular bir şiirin, bir öykünün, hatta bir romanın okunmasından sonra sık sık sorulur; bi-

---

* Marmara Yüksek Öğrenim Dayanışma ve Yardımlaşma Derneği'nde (Erzurum), Aralık 1966'da yapılmış konuşmadır. *Hacettepe Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi*'nde (Cilt 1, Sayı 2, Ekim 1968) yayımlanmıştır.

zi böyle bir sorunun karşısında bırakanlarsa yalnız farklı kültür düzeylerinde bulunan ya da farklı kültürlerin atmosferi içinde yetişmiş insanlar değil, bazan kendileri de bu yazın alanlarında kalem oynatan insanlardır.

Okuyan, ama şiirle pek içli dışlı olmayan her insan, böyle bir soruyla her defasında, şiire –gerek çağdaş, gerekse eski şiire– yaklaşabilirlik sorununu, şiiri anlama sorununu ortaya koyar.

Burada 'şiir' derken belli bir şeyi anlıyorum: bu da, insan sorunlarının –yapı ve değer sorunlarının– tek tek örneklerle veya simgelerle anlatılışıdır. Buna göre dize biçiminde yazılmış birçok yazı "şiir" olmadığı halde, birçok öykü, roman ve oyun da rahat rahat bu alanın içinde yer alır.

Bir şiire nasıl yaklaşabiliriz?

Bir şiirin ne demek istediği sorulduğunda, genel olarak bu soru, okunan şiirin, okuyanda kendisinin tam göremediği bazı şeyler uyandırdığını, kafasını kurcalayıp onu tedirgin ettiğini; okuyanın, okuduğu şiirin arkasında daha başka bir şeyler sezdiğini, kavrayamadığı bir anlamın varlığını sezdiğini gösterir en başta. Ne var ki soran, bu anlamı doğrudan doğruya kavrayamadığından, gösterilmek isteneni kendi gözleriyle göremediğinden, böyle bir soruyu kendisine yöneltiği kimseden, ona bazı kavramlar vermesini –ilerde ele alacağımız örneklerden bir ikisini kullanırsak, söz gelişi "Komşu Tanrı" şudur, "Undine" budur, demesini– bekler; öyle ki, şiirde söylenenleri bu yanıtın etrafına nedensel açıklamalar yapacak biçimde bağlayarak, doğrudan doğruya göremediği şeyi, elde ettiği soyut kavramlarla d o l a y ı bir biçimde, bir bilmece çözercesine, kendi kendine açıklasın ve rahat etsin; belki de bu yapıtlar hakkında bol bol laf edebilsin.

Böyle bir yol –burada yalnız çağdaş ozanlardan bazı adlar anarsak– Rilke, Kafka, Ionesco, Sartre, Camus, Karelli, Bach-

mann, Dilmen gibi ozanlann yapıtlanna yaklaşma çabasında yapılan başlıca yanlışlardan biridir.

Bir sanat yapıtının işaret ettiği, varlığından haber verdiği şeyi kendi gözleriyle görenlerin karşısında yapılacak tek şey, susmaktır. Sorun bunlann şiire yaklaşması değildir şüphesiz. Sorun olan, bu karanlık, bu anlaşılmaz, bu dikenli şiiri doğrudan doğruya görmeye alışmamış olanlann şiire yaklaşabilmesidir. Bunlar bir şiire nasıl yaklaştınlabilir? Nasıl bir çözümleme, nasıl bir açıklama bunlann bir şiire yaklaşmasına yardım edebilir? Bir şiir hakkında, her türlü eleştirmenin dışında, aynca da bu şiire karşı "günah" işlemeden ne söylenebilir?

Şimdiye kadar şiire ve genellikle sanat yapıtına yaklaşmada, dolayısıyla yaklaştırmada çeşitli yollar denenmiştir. Bu yaklaşma yollan iki ana öbekte toplanabilir. Ara sıra birbirinin içine kısmen giren bu iki yoldan biri, en uç biçimiyle ***genetik*** açıklama yolu, diğeriyse ***ontik*** açıklama yoludur.

Birinci yoldan şiire yaklaşmada önemli olan, "yaratma süreci"dir; bir başka deyişle yapıtlann kendilerinden çok, onlann belli bir zaman ve mekânda ortaya çıkmalan ve yaratıcılannı b u yapıtları ortaya koymaya götüren nedendir. Böyle bir yoldan yürüyenlerin sorduğu soru, "nasıl oluyor da şu ozan, belli bir yapıtını ya da bütünüyle yapıtını ortaya koymuştur?" sorusudur. Burada aranan şey, bir yapıtın ortaya çıkmasında rol oynayan, payı olan çeşitli etmenler, genel olarak da diğer etmenlerin kendisine indirgendiği bir tek etmendir.

Bu yoldan şiire yaklaşanlar, çoğu zaman belli bir estetik ya da felsefe görüşüne –o çağda insanın birçok başarı alanlannda moda olan bir görüşe–, bir "ekol"e dayanırlar. Dayandıklan ekole göre de, belli yapıtlann ve yaratıcılannın *o* tarihsel anda ve *o* toplumda o r t a y a ç ı k m a s ı n ı şu veya bu biçimde açıklarlar.

Dayandıklan görüş çağın modasına göre biyoloji, sosyolo-

ji, psikoloji, psikanalizin veya başka alanların bir saptamasını sanata uygulayan bir görüşse, söz konusu olan yapıtların ortaya çıkmasına çevrenin, ekonomik durumun, ozanın bazan çocukluk yıllarındaki kişisel yaşantılarının, bazen de komplekslerin neden olduğunu ileri sürerler; bu gibi etmenlerin birini ağır bastırırlar. Bu, bazı sıradan yazarların yapıtları için doğru olabiliyor da. Çünkü bu türlü yapıtlar, çoğu zaman çağın modasına uygun yazılan yapıtlar olduğundan, bu açıklama bir *circulus vitiosus,* kısır bir çember içinde dönüp dolaşır ve doğru bir açıklama olur.

Peşin olarak böyle belli bir görüşten hareket edip bir şiire yaklaşmak isteyenler, söz konusu şiiri o yapıtın içinde yer aldığı sanat alanının tarihsel gelişmesi içine bu g ö r ü ş a ç ı s ı n d a n yerleştirirler ve onu b u b e l l i a ç ı d a n "değerlendirmiş" olurlar.

Ne var ki böyle bir yerleştirme, rastlantısal olaylara –yapıttaki olaylara ve tarihsel olaylara– dayanan bir yerleştirmedir; dolayısıyla bize, yapıtın kendisini değil, yapıtın *o* biçimiyle ortaya çıkmasını açıklama çabasındadır. Buna göre h e r yazılmış yapıta –ister gerçekten bir sanat yapıtı olsun, ister olmasın, her yapıta– yazın tarihinde bir yer tanır. Hatta her yapıtı hesaba kattığı için, yapıtları ekoller şeklinde gruplandırır.

Bu yol genel olarak yazın tarihçilerinin, çok defa da eleştirmenlerin yürüdüğü yoldur. Bizde, birçok çevirilerin önsözleri ve eleştiri yazıları buna bir örnek olabilir.

Bu, genetik açıklama tarzıdır. Bu genetik açıklamanın yanında, olsa olsa bazı "yorumlar" yer alır. Şiir çözümlemesi bir yorumsa, o şiirdeki simgelerin ve allegorilerin kavramlaştırılması olarak ortaya çıkar. Bu da, bazı yapıtlar için, allegorik yapıtlar için, yapılabilir ve doğrudur da. Aisopos'un, La Fontaine'in, Nasrettin Hoca'nın masallarının çoğunu bu yolla açıklayabiliriz; ama her yapıtı açıklayamayız şüphesiz. Çünkü sim-

gesel bir yapıtı yorumlamaya kalkışırsak, yani ondaki simgeleri kavramlaştırmak istersek, o simgelerin ö t e s i n e geçmek zorunda kalırız. Başka bir deyişle, o simgelerle işaret edilmek istenen insanın yapısıyla ilgili fenomen ve sorunlarda durmayıp, simgeleri kavramlarla karşılamak istersek, o sanat yapıtına karşı hakkımız olmayan bir şey yapmış oluruz. Çünkü o zaman, bir yapıtın, dolayısıyla simgelerinin farklı yorumları aynı derecede yapılabilir, ama aynı derecede de haksızdırlar.

Çünkü her tek yapıt, bir bütün olarak karşımızda durmakta, yaratıcısı da bununla b e l l i bir şeye –belli bir fenomen veya soruna– işaret etmek istemektedir.

Öte yandan, allegorik anlatışla simgesel anlatış arasında çok önemli farklar vardır. Allegorik anlatış, belli bir kavramın somut şeylerle gösterilmesidir. En özgünü bile, herkesçe bilinen benzetmelere değilse de, herkesçe kabul edilen değerlendirmelere dayanır veya onlara dikkati çekmeyi amaçlar. Allegorik yapıtın, çoğu zaman hicvî-didaktik veya "estetik" (resimde, heykelde) kaygıları vardır.

Simgesel anlatışta ise kavramlar değil, kişi tiplerinin, dolayısıyla insanın yapısında var olan şeyler –sorunlar, değer ilişkileri– somut olaylarla, somut örnekleştirilmiş kişilerle, kişilerarası ilişkiler ve davranışlarla verilmek istenmektedir. Simgesel anlatışın hareket noktası gerçeklik, allegorik anlatışınki ise kavramlaştırılmış gerçekliktir.

Bu bakımdan simgesel anlatışın işaret ettiği bir sorunu göstermeye ve söz konusu olan yapıtı açıklamaya hakkımız varsa da, bundan öteye gitmeye, "bu şunun simgesidir" demeye hakkımız yoktur. Bunun ötesine gittiğimizde bir yorum yapmış oluruz.

Ne var ki, ancak tarihsel gerçekliğin kesimleri –gerçek olaylar ve durumlar– yorumlanır; onlar hep yeniden yorumlanmaya açıktırlar. Çünkü tarihsel gerçeklerin bu kesimlerini şu

veya bu şekilde almak, yorumlayana, yorumlayanın görme gücüne bağlıdır. Oysa her sanat yapıtı, bizim aldığımız bir kesim değildir. O, bir bütün olarak karşımızda durmakta, sınırlarını çizmiş olan yaratıcısı da bu yapıtla insanın gerçekliğini belli bir biçimde yorumlamakta, belli bir şeyi göstermek, anlatmak istemektedir. Bize düşen, bu sınırlar içinde kalarak yapıtı a ç ı k l a m a k, yaratıcısının bu yapıtla neyi göstermek istediğini açığa çıkarmaktır.

Burada örnek olarak ele alacağımız yapıtların seçilmesi rastlantısal değildir. Hepsinde aynı sorun: kişiler arasındaki uzaklık sorunu, kapatılamayan mesafe; iki insanın, birbirine yaklaşmak için ne kadar çaba harcarsa harcasın, yine de yaklaşamaması; bütün uğraşmalar, bütün didinmelerine rağmen kişinin dünyada yalnız, sipsivri olması; yan yana yaşayan insanların bile birbirine yabancı kalması verilmek isteniyor çeşitli biçimlerde. Ama bu mesafe karşısında tutumu başka başkadır her birinin; çünkü insan olarak bütünlükleri ve insanın gerçekliğini değerlendirmeleri başka başkadır.

"Sen Komşu Tanrı, uzun gecede
sert vuruşlarla sık sık rahatsız ediyorsam seni,
soluk alışını seyrek duyduğumdandır.
Hem, bilirim: yalnızsın büyük odada.
Ve bir şeye ihtiyacın olsa, aranmalarına
bir içecek sunacak kimse yok.
Hep kulak kabartırım. Küçük bir işaret ver.
Öylesine yakınım ki.

Ancak dar bir duvar var aramızda,
rastgele o da. Bir çağrı gelse
senin ya da benim ağzımdan,
yıkılıverir
gürültüsüz patırtısız.

Resimlerinden o kurulmuştur senin.

Adlar gibi durur önünde resimlerin.
Yanınca içimde bir kez ışık
seni en derinlerimde bana tanıtan,
çerçevelerinde yiter bir parıltı gibi.

Ve duyularım çabucak körlenmiş,
yersiz yurtsuzdur ve senden ayrılmış."[1]

Bir odada yapayalnız bir insan, önemli bir insan ve yandaki odada yine yapayalnız, ama diğerine ulaşma çabasında olan bir insan... Bu tarafta olan insanın diğerinin varlığından haberi varsa da, öbür tarafta olanın haberi olup olmadığı belirsizdir. İkide bir kulak kabartır ulaşma çabasında olan, diğerinin soluk alışına; soluğu duyulunca, rahat durabiliyor bir süre için: demek ki o v a r d ı r, o hâlâ oradadır: bu yeter. Ama arada bir bu soluk duyulmaz olur. Bir işaret, hâlâ orada olduğunun işaretini vermesi, bir tepki göstermesi için, odaları ayıran duvarı yumruklar bu tarafta olan insan: o yoksa, dünya yıkılır çünkü; kendi dünyası yıkılır şüphesiz.

Aralarındaki mesafe dar bir duvardır; hem öyle bir duvar ki, biri diğerini gerekli sözle çağırsa, yıkılacak bir duvar. Ama bu mesafeyi eritecek t e k s ö z söylenemiyor. Çünkü bu duvar, büyük odadaki insanın görüntüleriyle kurulmuştur. Bu görüntülerdir bu taraftaki insanın onu olduğu gibi görmesini engelleyen. Ama onu olduğu gibi göremeyince, o n u n kulağına erişebilecek tek çağrıyı kişi nasıl bulur? Duvarı yıkabilecek, ancak böyle bir çağrı olabilirdi. Ne var ki, onu böyle bir çağrıyla çağırabilmesi için, duvarın hiç olmaması gerekirdi!

Ve aralarındaki mesafe, ince bir duvar kadar az olan, ama

1 Rainer Maria Rilke: *Das Stundenbuch*, 6.

yine de bir duvar kadar insanları ayrı tutan bu mesafe açık durur; yaklaşma çabasında olan insan, yaşamını bu mesafeyi aşmaya adamışsa da, açık durur. Çünkü yapılacak tek şey yapılamıyor: bütün çabaların, beklemenin boş olduğunu, mesafeyi aşmanın ancak bir tek yolu olduğunu, ama bunu da kendi gücünün sınırları içinde hiç gerçekleştiremeyeceğini bile bile, Komşu Tanrı'ya erişme çabasında olan kişi monoloğunu sürdürür, duvarı yumruklar durur. Çünkü duvarın yıkılmasını sağlayacak tek şeyin gerçekleşebilmesi için, duvarın hiç olmaması gerekirdi!

Kafka'nın *Açlık Şampiyonu*[1]da sipsivri bir insan; kendi rekorunu sürekli olarak kırmak zorunda olan bir insandır.

İsteyerek aç kalan bir insan, şüphesiz ki, ilgi çekici, hatta kuşkulandırıcı bir insandır. Yiyecek yemeği olduğu ve yemesine engel olan bir şey bulunmadığı halde, bir insanın açlığı "meslek" olarak seçmesi, yaşamını ona adaması, inanılacak şey değil!.. Olacak şey değil çünkü!.. İnsanlar böyle düşünür.

Ama bir açlık şampiyonu için aç durmaktan daha kolay bir şey yoktur dünyada. Bütün mesele, böyle bir yolu seçip, i l k d e f a rekoru kırmaktır; çoğu insanların gücünün yetmediği, yapamadığı bir şeyi i l k d e f a yapmaktır. İşler kolaylaşır bundan sonra. Gitgide zorlaşan, tersine, yemek yeme olur bir açlık şampiyonu için; zorlaşan, insanların çoğunun yaptığını yapmak olur gitgide.

Aç durmanın kolay olduğunu duyanlardan, iyi niyetlileri, açlık şampiyonu için "alçak gönüllülükten yapıyor" derler; daha az özveri isteyen, bu kadar "zor" olmayan bir "mesleği" neden seçmediğine şaşarlar; ama aç durmayı anlamsız, saçma

1 Franz Kafka: *Ein Hungerkünstler*, Türkçesi: *Ceza Sömürgesi* adıyla yayımlanmış olan Kafka'nın on bir öyküsü arasında bulunur; çev. A. Turan Oflazoğlu, Varlık Cep Kitapları: 135, İstanbul, 1955. Metinde kullanılan parçalar bu çeviriden alınmıştır.

bir şey olarak, açlık şampiyonunu da acayip, anlaşılmaz bir yaratık olarak görürler ve yanından geçip giderler.

Kötü niyetliler ise, kendilerinin yapamayacağı bir şeyi –isteyerek aç durulabileceğini– olanaklı görmedikleri için, bu görünüşün arkasında ucuz bir maksat arayıp dururlar. Onlar için açlık şampiyonu "halkın ilgisini çekmek ("taraftar toplamak") isteyen veya bir dalaveresini keşfettiği için aç durmayı kolay bulan, bunu da açıktan açığa söylemek küstahlığını gösteren düzenbazın biri"dir.[1] "Mantıklı" insanlar ancak böyle düşünebilir, obur insanlar.

Açlık şampiyonu karşısında irkilen, sarsılan yalnızca çocuklardır: açlığı da, oburluğu da, büyüklerin mantığını da daha öğrenmemiş olan çocuklar.

Bir açlık şampiyonunun açlığı, açlık olarak a s l ı n d a hiç kimseyi ilgilendirmez: "kime anlatabilirsiniz ki bu açlık sanatını! İlgi duymayan bir kimse" ve ancak başka açlık şampiyonları ilgi duyar, "anlayamaz bunu, anlatamazsınız".[2] Ve açlık şampiyonunun uyandırdığı merak geçince –bunun da belli bir süresi varmış, kırk gün sürermiş–, açlık şampiyonuyla ilgilenen olmaz artık. Böylece, gönlü istediği gibi aç kalabilen açlık şampiyonu, bu kez kendisi insanları seyretmeye başlar.

Ama gönlü istediği gibi aç kalınca... ölür. Ve ölmek üzereyken açlık şampiyonu, aç durmasının nedenini şöyle haykırır insanlara: "Ben aç durmak zorundayım, elimden başka bir şey gelmez ki... Çünkü... çünkü istediğim gıdayı bulamadım. Bulsaydım, inanın bana, hemen tıkınırdım sizin gibi, herkes gibi..."[3]

Görüldüğü gibi, Kafka'nın *Açlık Şampiyonu*'ndaki sorun, yine, insanla insan arasındaki mesafedir. Bu mesafeyi kapat-

1 *Op. cit.*, s. 102.
2 *Ibid.*, s. 105.
3 *Ibid.*, s. 111.

mak istediği halde, bir insana yaklaşmayı herkesten çok istediği halde açlık şampiyonu, yaklaşmaya değer bir insan bulamadığından, kendi rekorunu kırmakla geçirir yaşamını, O n u besleyecek besini bulamadığından, ona verilen yemeğe 'hayır' der, aç durur, açlık şampiyonu olmak zorunda kalır.

İnsanlar, genel olarak yemek seçmezler pek: ne bulurlarsa onu yerler. En iddialıları bile, aç kalma ya da hoşlarına gitmeyen bir yemeği yeme arasında seçim yapmak zorunda kalınca, yerler sevmedikleri yemeği: yalnız kalmaktansa, yaklaşırlar başka bir insana rastgele: birlikte içki içerler, kâğıt oynarlar, hatta evlenirler can sıkıntısından.

Çünkü ya "yaklaşma" onlar için bundan başka bir şey değildir (insanların 'samimiyet' dedikleri şey, içki sofralarında, yeşil çuhalı masalarda kurulur çoğu zaman); ya da yapayalnız kalmaya dayanamadıklarından, "herkesçe" erdem sayılan şeyi yaparlar: "çevrelerine uyarlar" Çünkü yapıları gereği aç duramazlar, sipsivri ayakta duramazlar, bulduklarını yerler.

Ama arada bir, kendine göre yemek bulamadığı için aç duran, ona verilen yemeğe inatla el sürmeyen birisi çıkar: yaklaşılmaya değer bir insan bulamayınca, hiç kimseyle mesafeyi kapatmayan; ayakta durmaya devam edebilmek için bile kapatmayan; yaşamak için bile mesafeyi kapatmayan bir insan.

Bir açlık şampiyonunun aç durmasında bir gereklilik vardır: o kendi bünyesine –kendi dişlerine, kendi midesine– göre yemek buluncaya dek aç durmak zorundadır: *o,* ancak bunu yapabilir. Özgür bir özgürsüzlüktür bu –yani rastgele yemeğe 'hayır' demek– onun için: çünkü o, kendi kendisini böyle yoğurmuş, kendi dünyasını böyle kurmuştur: yalnızca anlamlı gördüğü şeyi yapan bir insandır o.

Ingeborg Bachmann'ın *Undine Gidiyor*[1] adlı öyküsünün

1 Ingeborg Bachmann, *Das Dreissigste Jahr,* Piper Verl., München, 1961.

sorunu da, insanla insan arasındaki aşılamayan mesafedir.

Undine, Alman Mitolojisi'nin bir figürü, bir ırmak perisidir; kendi unsurundan, sudan, çıkıp yeryüzünde yaşamak isteyen bir peri. Ama onun sudan kurtulması, yeryüzünde kalabilmesi için, onu yeryüzüne bağlayacak, kendi unsurunu unutturacak bir insanın olması gerekir: yeryüzünde kalabilmesi için, sevdiği birinin olması gerekir. Defalarca dener bunu Undine; ama her defasında kendi unsuruna –suya– dönmek, yapayalnız kalmak zorunda kalır. Çünkü onu kendine –yeryüzüne– bağlayacak kadar güçlü hiç kimse yoktur. O, her yeni denemeden sonra, gitgide keskinleşen acı bir tatla sulara döner. Undine'nin sevgisine kim katlanabilir ki?

Bachmann'ın Undine'si sudan her çıktığında Hans adlı birine rastlar. Bu, her defasında başka bir kişidir, ama adı Hans'tır her defasında: göz, saç renginin dışında kişisel bağlantılarının dışında, y a p ı c a diğerlerinden farksız bir insandır.

Undine biliyor bunu. Her yeni Hans'ın diğerlerinden farklı, yapıca farklı olacağını beklemiyor pek. Ama yine de cılız bir umutla sulardan çıkıp çıkıp, "kollarından, omuzlarından su damlacıkları süzülürken... ormanın seyrekleştiği yere gelir, 'Hans' diye çağıra çağıra"

Hans'lardan biri duyar bu çağrıyı. Çünkü işinden dönüp akşam yemeğini yedikten sonra, ayaklarında terlik, piposunu tüttüren; karısının pişirdiği kahveyi içerek, kâh günlük hesapları gözden geçiren, kâh gazetelere gömülen bir Hans, her gece gibi o gece de, ev halkı uykuya daldıktan sonra, ayaklarının ucuna basa basa kapıya çıkmış, "belki bu gece Undine çağırır" diye, kulak kabartmış beklemektedir.

Hans'lardan biri duyar çağrıyı: çünkü günlük kaygıların dindiği, hesap kitap bağlantılarının koptuğu, kendi kendini dinlediği gece karanlığında, ömrü boyunca özlemini duyduğu, kendini kendine gösterecek olan Undine'nin çağrısını bekliyor.

Undine'nin çağrısını duyan bir Hans, ormana düşer. Ve ormanın seyrekleştiği yere soluya soluya vardığında, Undine ile şöyle selâmlaşır her defasında:

"– *İyi akşamlar.*

– *İyi akşamlar.*

– *Sana kadar yol uzak mı?*

– *Uzaktır uzak.*

– *Bana kadar da uzaktır."*

Böyle başlar her defasında, bitişiyle birlikte: çünkü b u karşılaşma –Hans'la her karşılaşma– ayrılmayı da içinde taşımaktadır. Undine, Undine oldukça, karşılaştığı kimseler de Hans oldukça, mesafe değişmemek zorundadır. Ama ne diye "Hans" diye çağırır her defasında?

Hans'lar birbirlerine benzerler: kendi kendilerini anlamadıklarından yakınırlar, kendilerini kendilerine haklı çıkarmaya didinirler bu evcil yaratıklar. Ama yine de Undine'yi düşünmekten, onu yeryüzünde tutacak kadar güçlü olmadıklarını bildikleri halde, ona koşmaktan alamazlar kendilerini. Ve aralarından biri, rastlantı sonucu Undine ile karşılaşınca, ya Undine'ye başkalarına –Undine olmayanlara– davrandığı gibi davranmaya kalkışır, yapısı gereği denememesi gereken şeyleri dener; ya da bu karşılaşmanın çok geç olduğunu söyler.

Hans'ların bu tutumlarını, bencil Hans'ların düşüncelerini, günlük yaşamda rahata olan düşkünlüklerini anlıyor, gerektiğinden fazla anlıyor Undine. Bunun için de onları anlamıyor. Çünkü bunda "anlaşılacak" bir şey yoktur.

Bu karşılaşmalar Undine'ye yeni bir şey öğretmez. Ne var ki, o yanıp sönen umut var oldukça, onu arada bir, hep yepyeni, taptaze, arınmış "hiç kimsenin yuva kurmadığı" barınağı olan ırmak sularından yeryüzüne çıkarır.

Ama günün birinde, Undine yeryüzünde iken, bu cılız umut da yok olur, kararını verir: bir daha dönmeyecektir, bir

daha 'Hans' diye çağırmayacaktır, bir Hans'a "sana kadar yol uzak mı?" diye sormayacaktır, mesafeyi kapatmayı bir daha denemeyecektir artık. Suya dönüp sessizliğine gömülecek, kendi unsurundan bir daha ayrılmayacak, hep yapayalnız kalacaktır: çünkü gidip gelmenin anlamı yok. Ancak gitmeden önce, susmadan önce, bazı şeyler söyler, ayna tutar Hans'a: "senin yalnızlığını hiç paylaşmayacağım, çünkü o benim yalnızlığımdır, öncesiz sonrasız. Ben sizin dertlerinizi paylaşmak için yaratılmış değilim. B u dertleri? Hayır!.. Olduğunuzdan daha fazla olduğunuza inanmıştım hep!.." Öykü, Undine'nin dönmemek üzere yeryüzünden ayrılırken, bir daha konuşmamak üzere susmadan önce, Hans'ların yüzlerine vurduklarından başka birşey değildir.

Undine dönmemek üzere gidecektir: çünkü Hans'lar her defasında onunla konuşulmayacak bir dille konuştular; ondan istenmeyecek şeyler –Undine olmayanlardan istedikleri şeyleri– istediler: çünkü güçleri ancak böyle şeyler için yetmektedir.

Övülecek yanları yok değildir bu Hans'ların: evrenden, evrenin yıldızlarından; yeryüzünden, yeryüzünün yaşından; kristallerden, kan dolaşımından; atom çekirdeğinden, uzaydan; mıknatıslardan, makinalardan; siyasetten, ideallerden, insanların yaşama koşullarından nice konuşurlar! Nice susarlar, başlarını eğerler güçsüzlüklerini, beceriksizliklerini anlayınca. Narin şeyleri nice becerikli, yumuşak tutmasını bilir sinirli elleri!.. Bütün oyunları buldular: sayı oyunlarını, kelime oyunlarını, hayal oyunlarını; sevgi oyunlarını nasıl bir ustalıkla oynamasını bilirler!..

Ama bütün bunlar, bu gibi şeyler, Undine'yi suyun dışında, yeryüzünde tutmak için yetmez; mesafeyi kapatamazlar. Hans Undine'yi yitirmek zorundadır: Undine de suya dönmek zorundadır: her biri, farklı cinsten olan yalnızlığına kapanmak

zorundadır.

Ionesco'nun *Kel Şarkıcı*'sında[1] ise Bay ve Bayan Martin vardır. Bunlar, genel olarak birbirine en "yakın" sayılan iki kişinin arasındaki farkına varılmayan mesafenin –uçurumun, yabancılığın– allegorisidir. Yıllarca aynı çatı altında yaşayan, aynı yatakta yatan iki insan –Bay ve Bayan Martin– bir yerde karşılaştıklarında, ancak ortak veriler ve birlikte yaşanmış olayların yardımıyla, mantık çıkarımlarıyla aralarındaki bağın –karı-koca olduklarının– farkına varırlar.

Ters yoldan göstermeye çalışır bize insanla insan arasındaki mesafeyi Ionesco: abartılı bir karikatürle. Burada mesafe, birbirine yabancı kalan kişiler için bir sorun değildir. Gösterilmek istenilen, yalnızca, günlük yaşamda sık sık rastlanan iki "yakın" insanın birbirine ne kadar yabancı kalabildiğidir. Günlük yaşamdaki bir duruma bir büyüteç tutulmakta ve saçmalığı bir allegoriyle bize gösterilmektedir.

Önemli olan kişiler değildir burada. Bay ve Bayan Martin yaşamıyorlar aralarındaki bu mesafeyi, bunun acısını çekmiyorlar. Günlük yaşamdaki bu durumun karikatürüyle Ionesco, insanların çoğundaki duygu kalpazanlığına, yaşamlarındaki bilinçsizliğe dikkati çekmek ister seyirciyi yadırgatmakla. Günlük yaşamdaki sorumsuzluk sorununu mantıksal–sürrealist bir biçimde çizerek, insanlararası "bağların" –sözüm ona bağların– hicvini yapar. Bu karikatürle de insanların "yakınlaşma", "yakınlık" dedikleri şeyin ne olduğunu göstermek ister. Bu, alışılmamış cinsten sert bir çıkışıdır günlük gerçeklere karşı Ionesco'nun

İnsanla insan arasındaki esneyen uçurum açık durmaktadır. Farkına varılsa da, varılmasa da; onu aşma çabası olsa da, olmasa da açık durur. Her zaman buna bir neden bulunabilir:

---

1 Eugene Ionesco: *La cantatrice chauve.*

Komşu Tanrı'ya yaklaşmak isteyen, gerekli sözü bulamadığından; açlık şampiyonu yaklaşılacak insan bulamadığından; Undine, yaklaşma denemelerinden bıkıp usandığından, umudu tükettiğinden; Bay ve Bayan Martin birbirinden habersiz olduğundan, herkes yalnızlığı içinde dönüp dolaşır, denebilir.

Gerçek şu ki, insanla insan arasındaki uçurum esneyip durmaktadır. Onu aşmanın tek yolu, içine atlamak...

Dört ayrı ozan, aynı insan sorununa başka başka açılardan, dört başka başka örnekle işaret ediyor: gerçeklikteki aynı cinsten bir olguya bir büyüteç tutarak, aynı soruna dikkati çekmeye, aynı sorunumuzu anlatmaya çalışıyor. Gözleri olanlarımıza görmek düşer.

Değer, Değerler ve Yazın*

Bu haftayı düzenleyen kurulun davetini aldığımda, tasarlanan toplantıyla ilgili önemli bir noktanın yerli yerinde olduğu izlenimi uyandı bende: çünkü mektup, bir Estetik Haftası'nın değil, bir Sanat Felsefesi Haftası'nın düzenlendiğini bildiriyordu!

Düzenleme Kurulu'nun, bu haftayı böyle adlandırmaya karar verirken ne düşündüğünü bilmiyorum. Ancak, sanat sorunlarıyla uğraşan felsefe dalını adlandırmak için bile bile bu deyimi seçmek, bugün, felsefe yapan kişinin bu sorunlarla ilgili hareket noktasını ele verir.

Çünkü geniş –felsefî– bir açıdan bakıldığında, sanat, özel türden bir bilgiyi sağlayan yapıtlar ortaya koyan bir etkinlik olarak görülürse, Estetik bugün bir felsefe dalı olarak varolma nedenini yitirir, sorularından bazıları da anlamlı olmaktan çıkar.

Neden böyle oluyor? Çünkü sanat sorunlarını araştırmada sanatçının psikolojisinden ya da –çoğu zaman olduğu gibi– okur veya seyircinin psikolojisinden hareket eden, e s t e t i k ç i diye adlandırmak istediğim y a k l a ş ı m l a r , sa-

* 27 Eylül-2 Ekim 1976 tarihleri arasında Kephalonia'da düzenlenen I. Uluslararası Sanat Felsefesi Haftası'nda, İngilizce olarak sunulmuş bildirinin Türkçesidir.

nat fenomeninin ana ve tek somut öğesini –sanat yapıtını ve onun kendine özgü yapısını– pek hesaba katmamaktadır.

Sanat yapıtının kendine özgü yapısı hesaba katılmayınca, ona yaklaşmanın tek açık yolu, nedenleri ve etkileriyle ilgili sorulardan geçer. Bu nedenler çeşitli açılardan açıklanabilir; etkiler ise, burada sanatçının ya da okur veya seyircinin psikolojisi anlamına gelir. Bu da, psikoloji sorularına felsefe yanıtları, felsefe sorularına da psikoloji yanıtları vermekten başka bir şey değildir.

Bu bir çıkmazdır. Çünkü bunun bir sonucu olarak, sanatsal ya da yaratıcı etkinlik, yalnızca bir psikolojik sürece; sanatın işlevi, seyircide şu ya da bu duyguları uyandırmaya; bir sanat yapıtını değerlendirme etkinliği de, farklı seyircilerce farklı biçimlerde yapılan öznel ya da nesnelimsi değer atfetmelere indirgenmiş olur ki, bu, sanat yapıtlarıyla ilgili felsefe sorunları söz konusu olduğunda, estetikçi hareket noktalarının bilme konusu edinilene ve felsefî araştırmanın amacına uygun düşmediğini gösterir.

'Estetik yaklaşımlar' derken, sanata ve özellikle yazın yapıtlarına çeşitli psikolojist-psikanalitik yaklaşımları anlıyorum. Bunların arasına, yazın yapıtlarına her türlü linguistik, semantik veya strukturalist denen yaklaşımlar, yani kaynaklarını doğrudan doğruya ya da dolaylı olarak I. A. Richards'ın eleştiri kuramında bulan görüşler de girer. Çünkü, her ne kadar Richards yapıta dayandığını ileri sürüyor ve ilk bakışta öyle görünüyorsa da, daha dikkatle bakıldığında, görüşü, aslında, yukarıda sözünü ettiğim yaklaşımlardan daha az psikolojist değildir.[1]

Psikolojist yaklaşımlar, sanat sorunlarını felsefece araştırmanın amacı açısından yetersiz görülerek bir yana itilince,

1 Meslektaşım Dr. F. Altıok, yönetimimde hazırladığı doktora tezinde, bunu açık bir biçimde göstermiştir.

Estetik, bir felsefe dalı olarak varlık hakkını yitirir, tarihini oluşturan soruların birçoğu da, ya soru olmaktan çıkar ya da yalnızca "meta" sorular olarak kalır.

Öte yandan, daha geniş bir felsefî çerçeve içinde, yapıtın kendisi hareket noktası olarak alınırsa, sanatla ilgili yeni sorular ortaya çıkar. O zaman "sanat yapıtının (varlıkça) yapısı nedir?" veya "sanatsal etkinliğin ortaya koyduğu bilgi neyin bilgisidir?" gibi sorular öncelik kazanır; diğer insan etkinlikleriyle karşılaştırılırsa, sanatın işlevi –değeri ya da yeri– sorusu yeni bir yanıt gerektirir; sanatta değerlendirme veya eleştirme etkinliğiyle ve sanatın etkisiyle ilgili sorular, sanat sorununa daha canlı bir ışık tutabilir.

Burada, sanat yapıtının bir bütün olarak yapısı sorusunu bir yana bırakıp* ve merkeze yazın yapıtını alarak, yapısındaki yalnızca bir noktayı, bir insan ürünü olarak sanat yapıtını diğer insan ürünlerinden ayıran noktayı, deşmeye çalışacağım; başka bir deyişle, "yazarın bilme konusu edindiği nedir?" sorusuna bir yanıt getirmeyi deneyeceğim.

Bu amaçla, yazın alanında bazı değerlendirme sorunlarına değineceğim; bu da yazına antropolojik yaklaşım adını verdiğim yaklaşımın bir örneği olacak. Bu yaklaşımın özelliği, yazın sorunlarını ele alırken, yapıttan hareket etmesi, bunu yaparken de bir değer görüşüne –gözettiği diğer ayırımlar arasında değer, değer yargıları ve değerler arasındaki ayırımları göz önünde bulunduran bir değer görüşüne– dayanmasıdır.

Bir yazın yapıtını değerlendirmek ne demek? Bu alandaki değerlendirme etkinliğinin çözümlenmesi, yalnız "yazarın bilme konusu edindiği nedir?" ve "yazının sağladığı bilginin özel-

---

* Bu kısa konuşmanın amacı bakımından, N. Hartmann ve R.Ingarden'in bu konudaki görüşlerini, ana çizgileriyle akılda tutmak yeterlidir.

ligi nedir?" sorulanna bir yanıt sağlamayacak, ayrıca y e n i s o r u l a r a yol açacaktır. (N.B. Eski sorulara yeni yanıt vermeye değil, yeni sorular sormaya yol açacaktır.)

*

Yazın yapıtlarını değerlendirmenin, diğer alanlarda olduğu gibi –yani değerlendirilenin yapısal özelliği ne olursa olsun–, üç ayrı tarzda yapıldığı görülür.

Çok defa sıradan okurun tepkisi olarak karşımıza çıkan bu tarzlardan biri, yapıtın okur üzerindeki etkisinin sonucudur: okur, bir yapıtla kendisi arasında kurduğu –gördüğü ya da gördüğünü sandığı– özel bir ilişkiden dolayı, onu beğenir veya beğenmez; sonra da bu duygusunu yapıta, "değeri" olarak atfederek, onu güzel-çirkin, iyi-kötü ve bu gibi yüklemlerle niteler. Ne var ki, bir yapıtı değerlendirmenin amacı, o n d a o l a n değeri –ona özgü bir özelliği– yakalamak ve ortaya koymaksa, bu tarz değerlendirmenin – d e ğ e r a t f e t m e n i n– değerlendirilen yapıtla hemen hemen hiç ilgisi olmadığını; bu belirli yapıtın o okur için belirli bir duyguyu – arkadan, bir değer yargısı olarak yapıta yüklediği ve o yapıtın "değeri" olarak kabul ettiği bir duyguyu– yaratan bir vesileden öte bir şey olmadığını görmek zor değildir. Böyle bir değerlendirme ya da değer yargısı, değerlendirilen yapıt hakkında herhangi bir bilgi sağlamaz, ancak okurun değer ölçülerini ele verir. Bu durumda, bir yapıt konusunda yapılan bütün değer atfetmeler, –çelişenler de bu arada– okurun kişisel yaşantıları olarak, aynı derecede haklı olur.

Böylece, okurdan hareket eden yaklaşımların, yazın yapıtlarını değerlendirmenin diğer olanaklarını gözden kaçırmaları ve karşılaşılan değerlendirme tarzlarından a n c a k b i r i olan, üstelik değerlendirme etkinliğinin amacına uygun düşmeyen bir yol olan bu değerlendirme yolunu, değerlendirme

etkinliğinin kendisi saymaları kaçınılmazdır. Bu, aynı zamanda bu yaklaşımların, bu alanda "değer subjektivismi"ni savunmalarını zorunlu kılar; ya da onları, subjektivismden kaçınmaları için, dolambaçlı ama yine de farklı bir yere götürmeyen yollara başvurmaya zorlar.

Daha çok eleştirmenlerin, ama doktriner okurların da değerlendirmeleri olarak karşımıza çıkan başka bir değerlendirme tarzı, bir yapıta, geçerli bir genel değer yargısına, çoğu zaman da moda bir akıma, okula, kurama göre d e ğ e r b i ç m e olarak karşımıza çıkar. Böylece bir yapıt, değer ölçütleri olarak kabul edilen ilkelere ne kadar uygunsa, o kadar "iyi", "başarılı", "okunmaya değer" ya da buna benzer yüklemlerle nitelenir. Hiç şüphe yok ki, böyle bir değerlendirmenin de, değerlendirilen yapıtla pek ilgisi yoktur ve aynı yapıtın çeşit çeşit, hatta çelişen değerlendirmelerine izin verir. Bu olgu, yazın kuramcısı için, "değer göreceliği"ni, eleştirmen için de en sığ yapıtla en önemli yapıtı aynı çuvala sokmayı kaçınılmaz kılar; çünkü değerlendirmek burada, bir çıkarım yapmaktan, tümel bir önermeden tekil bir önerme çıkarmaktan, başka bir şey olmuyor.

Şimdi, değerlendirmenin amacı bir yapıtın değerini ortaya koymak –bu değeri kavramak ve göstermek– ise, yukarda sözü edilen iki değerlendirme tarzının bu amacı gerçekleştirmediği açıktır.

'Değer' –'bir şeyin değeri'– derken genel olarak anladığım, o şeyin kendisiyle aynı türden şeyler arasındaki özel yeridir; bir yazın yapıtı söz konusu olduğunda bu, o yapıtın ait olduğu alandaki yeri demektir. "Değer yargıları"ndan ve değerlerden –sevgi, saygı, dürüstlük gibi etik değerlerden ve diğer türden değerlerden– dikkatle ve kesin bir biçimde ayrılan bu değer kavramı, bir yazın yapıtını değerlendirme etkinliğini karmaşık b i l g i s e l b i r e t k i n l i k olarak görmeye yol açar.

Bu bilgisel etkinlikte ayrı türden ve çeşitten bilgiler rol oynar ve doğru bir değerlendirmeyi, yani bir yapıtın kendi alanındaki özel yerini, sonra da önemini ortaya koyabilmeyi sağlar.

Bir yazın yapıtının doğru –yani amaca ulaştıran– değerlendirilmesi, diğer alanlardaki doğru değerlendirmelerde olduğu gibi, üç ana aşamadan geçer. İlk ve onsuz edilemeyecek adım, yapıtı a n l a m a k tır: yani yazarın a) hangi insan ilişkilerinin, yaşantı ve eylem olanaklarının, bunlar aracılığıyla da hangi etik değerlerin örneğini vermek istediğini, bunu da b) nasıl ve ne ölçüde başardığını kavramak ve ortaya koymaktır. Bu, aynı zamanda yapıtın doğru açıklanması olur: yapıtın sınırları dışına çıkmayan açıklanması. Eleştiri çoğu zaman yalnızca "nasıl"la, yani uslûp değerlendirmesi veya araştırmasıyla yetinir, bununla da, bazen, yapıtı değil, yazarı anlamayı umar, ama böylece doğru değerlendirme olanağını önceden kaldırır.

Değerlendirme etkinliğinin ikinci aşaması, bir yapıtı kendi alanında bir yere oturtmaktır; yani belirli bir yapıtın, şöyle şöyle ilişkileri, şöyle şöyle yaşantı ve eylem olanaklarını o özel şekilde gösteren bir yapıtın, kendi alanındaki y e r i n i –değerini– b e l i r l e m e k t i r Bu aşama yenilik sorunuyla karşılaştığımız aşamadır.

'Yenilik'ten sık sık 'değişik bir şey yapma', 'çoğunluğun yaptığından farklı h e r h a n g i b i r ş e y yapma' anlaşılır. Bir yazın yapıtı söz konusu olduğunda, anlama aşamasında sözü edilen iki nokta hesaba katılırsa, mantıksal olarak dört "olasılık" karşımıza çıkar: eski ya da yeni bir yaşantı ve eylem olanağı ya yeni ya da eski bir tarzda gösterilebilir. O zaman 'yenilik' iki ayrı anlama gelebilir ki, bunlardan biri 'ustalık' olur.

Ne var ki, moda olan, ama bizi gerçeklikte hiçbir yere

götürmeyen bu "olasılıklar"la oynamayı bir yana bırakırsak, 'yenilik', –başka bir konuşmamda da belirttiğim gibi– ancak, etik değerlerin çağın tarihsel –bu yüzden de hep y e n i olan– koşullarının çerçevesi i ç i n d e somut olarak betimlenmesi anlamına gelir. Buna göre, ancak, çağın koşullarından dolayı daha önce hiç anlatılmamış yaşantı ve eylem olanaklarını anlatan bir yapıta, değişen dünyada insanın değişmeyen yapısını yeni bir biçimde anlatan bir yapıta, 'yeni' denebilir.

Bu yeniliği belirtmek, ya da, bir yapıtın kendi alanındaki yerini –bu nasıl bir yer olursa olsun– göstermek, o yapıtın değerini ortaya koymaktan başka bir şey değildir. Bunun yapılması, o yapıtın başka yapıtlarla karşılaştırılmasını gerektirir. Bu karşılaştırma da, hiçbir zaman tüketici bir biçimde yapılamayacağından, yol hep yeni doğru değerlendirmelere açık kalır.

Doğru bir değerlendirme için bu iki adımın yeterli olduğu düşünülebilir. Ne var ki, bu durumda, aynı derecede başarılı yapıtları –yani yazarın amacına ulaştığı yapıtları– aynı çuvala sokma gerekliliği ortaya çıkar. O zaman 'değerlilik' yalnızca 'başarılı olma' anlamına gelir, *Equus*'u *Les justes* ile aynı çuvala sokmak da doğal olur.

Bu aykırılık, değerlendirme etkinliğinde üçüncü bir adım atmayı, yani yapıtla ilgili bir soru daha, onda gösterilen yaşantı ve eylem olanaklarının değerini –ya da anlamını– sormayı gerektirir.

Yazın tarihçileri –en belli başlıları–, genellikle, değerlendirmenin ikinci aşamasında dururlar. Çoğu ise, birinci aşamayı atlayarak, yapıtları yalnızca şu veya bu biçimde alanlarında yerleştirirler; böylece de aynı alanın "farklı açılar"dan yazılmış tarihleri ortaya çıkar.

Başarılı bir yapıtı değerli bir yapıttan ayırabilmek için, değerlendirmede üçüncü bir adım atmak gereklidir. Bu, bir yapıtın önemini: böyle bir yapıtın yaratılmasının insan i ç i n,

dünyamız için anlamının ne olduğunu göstermek; bu olanakların etik değerler bakımından anlamının ne olduğunu göstermektir. Bu adımın atılabilmesi için genellikle değerlerin, özellikle de etik değerlerin felsefî bilgisi gereklidir: etik değerlerin değerinin bilgisi.

İşte bu üç aşamadan geçen bir değerlendirme doğru bir değerlendirme olabilir. Ancak doğru değerlendirmelerin de, hiçbir zaman tüketici olmayacağı unutulmamalı.

Buraya kadar yazarın bilme konusu edindiğiyle ilgili söylediklerimi biraz daha somutlaştırmak, ayrıca doğru bir değerlendirmenin açığa çıkardığı ve anlamını gösterdiği bu bilme konusu edinilene bunca önem vermemi örneklerle temellendirmek için, sizlere Albert Camus'den bir örnek ve konuğu olduğumuz ülkeyle kendi ülkemin birer yazarından, Zoe Karelli ve Bilge Karasu'dan birer örnek vermek istiyorum.

Bunların yapıtlarından örnek olarak seçtiğim kişilerin üçü de, yani bir durumla –ortaya çıkmasında kendilerinin payı olmayan, istemedikleri bir durumla, ilk bakışta sanılabileceği gibi bir başkasıyla– yüzyüze gelen ve bu durumda kimliklerinin bilincine varmaya çalışan, çoğunluktan farklı kişilerdir: 'hayır diyen' ve bu 'hayır'la ölüme giden kişiler. Bu kişileri aracılığıyla, yapıtlarındaki başka kişilerle de olduğu gibi, bu yazarlar bizlerle bugünkü dünyada kahramanlığı tartışıyor; korku, sevgi, bilinç, inançla ilişkisinde kahramanlığı...

Bilge Karasu, *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı'*[1]nda Bizans İmparatoru III. Leon'un –İsavria'lı Leon'un– 730 sıralarında dinsel resimlerin kaldırılması kararıyla yaratılan durum karşısında, üç keşişin kendilerini yoklamalarını, yaşantılarını, ey-

---

1 Bilgi Yayınevi, Ankara 1970.

lemlerini ya da ataletlerini didiklemelerini gözümüzün önüne serer. Sizlere örnek olarak vereceğim en yaşlısı, Andronikos, diğer ikisinin hayranlık duyduğu, özellikle İoakim'in kendi yaptıkları ve yapamadıklarını ölçmek için mihenk taşı olarak gördüğü, güçlü bir kişidir. İoakim nerede görür Andronikos'un gücünü? Onun yaşayışının 'evet' dediği inançlarının moraline uygunluğunda, bu moralin gereklerine kayıtsız şartsız boyun eğmesinde. Ama Andronikos, Leon'un kararıyla yüz yüze geldiğinde, kendini nasıl görecek?

Andronikos, on sekiz yaşında iken, "sevgi s ö z ü n ü bol bol kullanabilmek, başı dönesiye, esriyesiye, karşısındakini inandırasıya, karşısındakini kusturasıya sevgi sözüyle oynayabilmek için, sevginin bütün evreni ayakta tuttuğuna b a ş t a k e n d i n i i n a n d ı r a b i l m e k için kısırlığı baştan kabul etmiş",* manastıra girip keşiş olmuş ve bunun gereklerini, o a n gelip çatıncaya kadar h i ç d ü ş ü n m e d e n yerine getirmiş. Kişinin inançlarına uygun davranması gerektiğini düşünen; boş, keşişçe tartışmalara girmeyen; öbür keşişlerden ayrı duran, ama yalnız durmak zorunda olmadan yalnız durmayı seven, "yalnızlıktan hoşlanan, yalnızlığı arayan, ama asıl sevdiği, asıl aradığı, kalabalık içinde bulunduğu, kalabalıktan uzak olmadığı bir sırada, bu kalabalıktan ayrılabilmek, yalnız kalabilmek, başkalarının yanından çekilmek, istediği için tek başına durabilmek olan", kendine hiç soru sormamış bir kişi... Ve günün birinde, bu Andronikos, "yeni bir inanç" kabul etme ve aynı zamanda kabul etmeme gerekliliğiyle, –bu iki ayrı türden gereklilikle– burun buruna gelir.

Bu durumla karşılaştığında Andronikos otuz üç yaşındadır ve ilk defa kendini d ü ş ü n m e k, kim olduğunu soruşturmak zorunda kalır. Kim olarak tanıyacak kendini Andronikos?

---

* Aralıklı yazılış benimdir.

Haber manastıra ulaştığında –Leon'un kararı ilân edilmeden iki gün önce– başlar Andronikos'un tedirginliği: çünkü kendi imgesine aykırı bir Andronikos yakalamak üzeredir. Neden yapmıştır yaptıklarını bugüne dek? Yaptıklarına inanıyor muydu? Yoksa, kendini güçlü, yiğit bir kişi olarak mı görmek istiyordu yalnız? Acaba tek istediği, kendini beğenmek miydi? İçinde bulunduğu moral, güçlülüğü, beniyle ilgili arzuları susturmada görür; buyruklarına kendini beğenmek için değil, inanç uğruna, kendini beğenmemeyi gerektiren bir alçakgönüllülükle boyun eğmeyi buyurur. Bu durumda, moral, geleneğe bağlılık, Leon'un kararına 'hayır' demeyi gerektiriyor; ama kahraman olmak istemiyorsa, Andronikos bu 'hayır'ı dememeli... Leon'un kararının kendisi, doğruluğu-yanlışlığı, ilgilendirmiyor Andronikos'u. Onun sorunu, karar ilân edilince, k e n d i s i n i n ne yapacağıdır.

Bir inanç sınanırken, böyle bir soru, çoğu zaman –Andronikos'ta olduğu gibi– dolaylı bir yanıt olarak görülebilir. Oysa Andronikos, ne yapacağını bilmediğine kendini inandırmaya çalışır: d ü ş ü n ü p karar vermesi gerektiğine kendini inandırmaya çalışır.

Nedir Andronikos'un düşündüğü? Bir ikilem: değişikliği kabul ederse, ne olacak? Yok, kabul etmezse, o zaman ne olacak? Hesap yapıyor Andronikos. Ters bir başlangıçtır bu: kendilerinden kaçanların, kendileriyle yüz yüze gelmekten kaçınanların düşünmeye başlaması. Değişikliği kabul ederse, "onu herkese bağlayan şeyi" yapmış olacak, yalnız kalmak zorunda kalmayacak, kurulmuş düzenini koruyacak, o n u n i ç i n hiçbir şey değişmeyecek; ama diğer yandan "bugüne dek inanarak yaptığı şeye büsbütün aykırı bir davranışa z o r l a y a c a k t ı kendini" Kendini zorlayacağına g ö r e d e m e k k i , eskiye bağlı d ı r Mantıksal bir sonuç olarak çıkarır eskiye bağlılığını Andronikos! Ö y l e y s e değişikliği kabul et-

memeli... Ne var ki, Andronikos'un bağlı olduğu bu "eski", bugüne dek edindiği alışkanlıktır, bir inancı karşıladığını sandığı bir alışkanlık.

İkilemin öbür seçeneğinden yana yürüttüğü akıl, Andronikos'u daha beter bir sonuca götürür: değişikliği kabul etmezse, en azından zindana atılacak, "aklını başına getirinceye" ya da ölünceye dek orada kalacak. Bu, Andronikos için kesindir; onun emin olduğu tek şey de bu. Zindandan korkuyor Andronikos. Akıl yürütmeye devam eder: inancı uğruna zindanı göze alamadığına göre, demek ki, inancı değişmeyecek kadar sağlam değildir! Bu, çıkardığı ikinci sonuçtur. İkilemin her iki yanı, kaçınılmazcasına çıkmaza götürüyor. Öyleyse, öyleyse ne yapacak?

Andronikos'un karşısına dikilen bu soru, varlığını kaplayan bilinçli bir yaşantı olarak yaşamadığı, bugüne dek yalnız günlük alışkanlık olarak yaşadığı inancıyla ilgili değildir. Soru, aslında, bu inancın kapladığını sandığı geçmişiyle ilgilidir; kimliğine, gerçekten ne istediğine yöneliktir.

Neyi korumaya çalışıyor Andronikos? Onurunu, İaokim'e göre; burada kendi imgesiyle tutarlı yaşama demek olan onurunu... Ne var ki koşullar onun anladığı anlamda "onur"unu korumasına izin vermiyor. Çünkü Andronikos'a göre, inancını değiştirirse –yani yıllarca yaptığını artık yapmazsa–, bugüne dek yaşamı bir yalan olacak. Kendini bir yalanı yaşamış bir kişi olarak görmeyi reddeder Andronikos. Öyle görürse, kendine saygısını yitirecek; öyle görürse, kendi imgesi gözünde silinecek... İnancını değiştirmezse, geçmiş yaşamı –inancına uygun yaşadığını sandığı yaşamı– haklı çıkarılacak, ama... ama bu kez, şimdi yalan söylemesi gerekecek. "O gece korku baskındı, o gece, daha çok zindanı düşünüyordu", inancı uğruna –bugüne dek inandığını sandığı, ama artık öyle düşünmediği inancı uğruna– girmesi gerekecek zindanı... Yıllarca yalan söylemiş

olmak istemiyor; ama yine de yalan söylemiş oldu. Eskiye inanmayan Andronikos, bundan böyle bir şeye inanabilir mi? Bu sorunun bilinci ona ancak çıkmazını gösteriyor. Şimdi artık kendini gördüğünü sanıyor, paniğe kapılıyor. Kendi imgesiyle tutarlı nasıl kalabilir? Ölüm bir çıkar yoldur; ama "o gece korku baskındı"

Galiba, bir çıkar yol daha vardır: kendini de başkalarını da artık aldatmak zorunda kalmayacağı, kendisinden inancını değiştirmesi de, eski inancına göre davranması da istenmeyecek bir yere gitmek; neye inandığını hiç kimsenin sormayacağı bir yere. Kendi imgesini böyle koruyabilir, belki.

Ve bu umutla kaçar Andronikos. Kimden, nereden? Gördüğünü sandığı kendinden ve geçmişinden –sahip çıkmak istediği, ama ş i m d i a r t ı k sahip çıkarsa, yalan söylemiş olacağı geçmişinden– kaçar. Neden, niçin kaçar? Korkudan, zindan korkusundan, ölüm korkusundan; şu anda da –bir daha– yalan söylemek, bir daha kendini de başkalarını da aldatmak zorunda kalmasın diye. Yaşamak için, kendi imgesiyle tutarlı yaşamak için kaçar, bir "ada"ya sığınır. Bütün bu "kendini didiklemeyi", işte bu adada –arkadan– yapıyor Andronikos!

Orada, yeniden başlayacaktır, diye düşünüyor. Yeni alışkanlıklar edinecek, çiçek yetiştirecek, eski bir kitapta okuyup orada olduğunu bildiği kaynağı bulacak. Ya kaynağı bulamazsa? Kendini artık aldatmayacaktır. Oysa hâlâ keşiş cübbesi üzerinde. Yalan, giyilen giysiyle başlar; Andronikos'un giyecek başka giysisi yoktur. Belki de bir şey kuracak bu sığındığı adada; Ama ne? B i r ş e y kurmak için ona inanmak gerek. Kahraman olmak istemediğine bir inanabilse hiç olmazsa... Balıkçı mı olsa?.. Yine ters yoldan sorularına başlamıştır Andronikos.

Gerçekten istediğini, olamaz diye, istemeye korkan, bu yüzden de istemediklerini ya da rastlantı sonucu önüne çıkanı kendi kendine isteten; dolayısıyla kendini aldatmak korkusu

içinde, "inandığına" inandığına kendini inandırmaya çabalayan; gerçekten neyi istediğinden hiç emin olamadığını düşünen, sonuç olarak da ne yapacağını –hatta ne yaptığını– bilmeyen; neyi istemediğini bilen, ama kendini bunu yapmış bulmaktan kaçınamayan bir kişidir Andronikos. Haklı çıkaramayacağı geçmişini silebilecek, yeni bir anlam bulup bundan böyle yaşamına katabilecek bir insan değildir o. Kendi imgesi buna engeldir. Şu ana kadar kendini aldatmış olduğuna göre, bundan sonra da kendini aldatmayacağından nasıl emin olabilir? Onun yiğitliği, sıkışınca, karanlıkta bir adım, körükörüne kesin bir adım atmaktır, geri alınamayacak bir adım. Atıldıktan sonra onu şaşırtan bu adım, gerçi zor bir adımdır, pek az kimsenin atabileceği bir adım; ama kişiyi kaçmaya çalıştığı şeyden bir adım öteye götürmeyen bir adım. Böyle bir adım, ondan önceki adımların yanlış olduğunun kabul edilmesiyle haklı çıkarılabilir ancak. Bu öyle bir haklı çıkarmadır ki, en çok korktuğu şey kendini aldatmak olan kişinin, kendini hep kendini aldatırken yakalamasına yol açar.

Öyküsü biterken Andronikos, adada hâlâ ne yapacağını bilmiyor. Uzun sürmüş bu hesaplaşma gününün akşamında hiçbir hesabı görmemiş olan Andronikos, hâlâ "karşı tarafı" düşünüyor: İoakim'i düşünüyor. Kaçtığı şey, kendi imgesine aykırı gördüğü kendi olunca, kişinin kaçamayacağını, ancak kaçaduracağını daha öğrenmemiştir. Bunu öğrenince, yüz yüze gelmeyi reddettiği şeyden –esas istediğinden– yine sürüklene sürüklene, iki ay sonra manastıra dönecek, inanmadığı 'hayır'ı diyecek, ona verilen cezayı çekecek; susan İoakim'in önünde durmadan konuşacak, konuşacak, ara vermeksizin konuşacak, tükeninceye dek konuşacak, ölünceye dek. Böylece kısır çemberin dönüşü duracak.

'Evet' demiş olan ve hemen hemen elli yıl sonra "evet"ini Andronikos'un kaçışı ve dönüşüyle karşılaştıran İoakim'in gö-

zünde Andronikos bir kahramandır: kahraman olmak istemediği, ama yine de onurunu koruduğu için kahramandır.

Oysa Andronikos'un dönüşü, kaçışı gibi, kendini içinde görmek istemediği durumlann dışına çıkaran kesin bir adım şeklini alan geçici bir çözümden başka bir şey değildir. Andronikos'un ölümü, sevgi sözünü bol bol kullanabilmek için keşiş olmuş bu insanın ölümü, arkasında bir şey bırakmaz. Andronikos'un ölümü hiçbir şeyi kurtarmaz... Her geçen gün dış baskılann arttığı dünyamızda, 'hayır' demek, kahramanca d e - n e n davranışların –kişilerin zorla itildiği, bilinçle yaşanıp, hesabı verilebilir inançların ürünü olmayan davranışlann– ancak sayısını arttınyor.

Bilge Karasu, Andronikos'uyla kahramanlığın yeniden değerlendirilmesi, bugün için anlamının ve değerler arasındaki yerinin belirtilmesi gerekliliğini düşündürüyor. Kahramanlık olmadığını –önemsizliğini– gösterdiği şeyi tersine çevirip, şunu söylememde bir sakınca görür mü acaba? Çağınızın kargaşası içinde, kahraman, yaşamını tam bilinçli bir şekilde yaşayacak kadar yiğit olan kişi, kendi imgesini kendisiyle çakıştıran kişi ya da kendi-imgesine gerek duymayan kişidir...

L'État de siège 'de, Vebanın, Kadiz kentini Validen teslim almasından birkaç gün önce, bir stajyer doktor olan Diego, yaşamının en "heyecanlı" günlerini yaşıyordur: Kadiz ahlâkının ahlâksız bekçisi yargıç Casado, kızı Victoria'yı ona vermeyi, nedense, kabul etmiştir. Diego, şu andaki haliyle de, Kadizliler arasında farklı bir kişi: yalanı budalalık sayan; kişiyi onurun ayakta tuttuğuna inanan; "mutlu olmanın, kentlerin ve köylerin barış içinde olmasını gerektirdiğini", bunun da ömürlük bir çalışma olduğunu düşünen; Victoria ile sevgilerinin başlangıcını yaşarken, bu sevginin günün birinde biteceği düşünce-

siyle işkence çeken bir kişi. İşte Diego bu günlerini yaşarken, birdenbire, kenti Veba bastırır.

Ölülerin sayısı günden güne arttıkça, korku herkesin üstüne çökmeye başlar. Kimi, kendilerini kurtarması için Tanrıya yalvarır, kimi kaçarak ya da başka insanlardan uzak durarak kurtulmaya çalışır; daha başkaları ise yöneticilerin kendilerini kurtarmasını beklerler, bu yöneticilere yardımcı olmak için de komşu evlerdeki hastaları haber verirler.

Diego, kentin bir ucundan bir ucuna, gece gündüz onu çağıranlara koşar. Acıyordur onlara, adım başına rastladığı ölümden de tiksiniyordur. Bu tiksinti ona korku verir: insanlardan korkar, hastalığın kendisine bulaşmasından korkar, hastalıktan tiksinti duyar durumda yakalayıverdiği kendinden korkar. Kendine güveninin, yerini korkuya –veba korkusuna, ölüm korkusuna– bıraktığını görünce kendine şaşar. Yine de kendisine ihtiyacı olanların her çağrısına koşmaya devam eder.

Bu arada, kentin göbeğine kadar sekreteriyle birlikte gelen Veba, Validen –kendi hayatına, ailesinin hayatına ve kentin yüksek yöneticilerinin hayatına dokunmama, ayrıca yeni bir düzenin kurulması için Valinin onunla işbirliği yapacağına söz vermesi karşılığında– kenti resmen teslim alır.

Kadiz'in beş kapısı –denize açılan kapılar– birbiri ardına kapanır. Hiç kimse denize gidemez artık, kimse Kadiz'den kaçamaz artık, Vebadan hiç kimse kaçamaz. Vebanın elinde, sıkıyönetim altında, kendi kaderine bırakılmıştır Kadiz.

Şimdi Veba, kendi görüşüne göre Kadiz'de hüküm süren başıboşluğa son verebilir. Yeni yasalar getirir; ilk yasası da kadınları erkeklerinden ayırmaktır. Yeni bir düzen getirir: yaşamak için herkes bir yaşama belgesi taşımalıdır. Bu belge, Vebanın koyduğu kurallara göre, ancak bir sağlık belgesi getirenlere verilecek, bu sağlık belgesini de ancak elinde yaşama belgesi olanlar alabilecek; yani Vebanın ya da sekreterinin keyfine

göre verilecek. Herkes rozet takacak: ya Vebanın rozetini ya da Vebanın rozetini takmayı reddedenlerin rozetini... Herkes bir düzene uygun olarak, bir listeye göre ölecek; herkes suçlu olduğunu duymayı öğrenecek. Böylece Kadiz'de adalet egemen olacak.

Görünüşe göre, Kadiz halkı için seçme olanağı yoktur: ya ölecektir ya da Vebanın gitgide artan baskısına boyun eğecektir. Korku gitgide artar, gitgide herkesi kuşatır.

Bu durumla yüzyüze gelen Diego, adım adım yeni bir bilince ulaşır. Bu bilince doğru attığı ilk adım, korkusunu haykırmaktır. Vebanın Kadiz halkına suçluluk duygusu aşılama çabalarına karşın, halkın ve kendi suçsuzluğunun bilincinde olan Diego için bu haykırış, aynı zamanda korkusunu aşmaya doğru attığı bir adımdır. Bu aşma, suçsuzluk bilinciyle birlikte, Diego'yu başkaldırmaya, Vebayla boy ölçüşmeye götürür. Diego ancak Vebayla savaşı sırasında, Victoria'nın da yardımıyla, kendi gücünün –İnsanın gücünün– bilincine varacaktır. Bu güç, bilincine varıldığında, Vebayı yenebilecek bir güçtür.

Diego, korkusunu adım adım aşma ve gücünün bilincine varma yolunda birkaç kere sınanır. Baş kaldırmasında ilk adımının karşılığı, onda hastalığın ilk belirtilerinin görünmesi olur. Yeniden korkuya kapılan Diego, Victoria'nın evine sığınır.

Orada da herkes korku içindedir; çaresizlik herkesi birbirini suçlamaya itmektedir; hayatını kurtarmak için herkes, hiç çekinmeden, bir başkasını ele vermeye hazırdır. Birbirini suçlarken alçalır herkes; Victoria'nın dışında... "Sevginin tadına bakmış" olan Victoria'nın ağzından küçük düşürücü bir tek söz çıkmaz.

Yine şaşkındır Diego. Neyi yapması gerektiğini artık bilmediğini Victoria'ya itiraf eder. Yakışıksız sözler söylemiş olmaktan ötürü kendini alçalmış görmesi ve Victoria'nın sevgiden kaynaklanan gücü karşısında Diego'nun kendine saygısı sarsılır;

bu da, sırasıyla, onu Victoria'yı sevmekten ve bir çıkar yol bulmaktan alıkoyar.

Diego'daki veba belirtileri, onun artan korkusuyla atbaşı gider; panik içinde, hastalığı Victoria'ya da bulaştırmayı, boşuna dener.

Vebaya tutulmadığı halde Victoria, Diego ile birlikte ölmekte kararlıdır. Ve sevgisinin sarsılmazlığı, Diego'nun kendi gücünün bilincine varma yolunda ikinci bir adım atmasını sağlar: kendisi de, başkalarında gördüğü ve tiksindiği acıları çekenlerden biridir; aynı alınyazısını paylaşıyor onlarla, ona ihtiyacı olanlarla.

Vebayla savaşabilmek için, Diego ilk önce "üstüne çökmüş uğursuzlukla" –Victoria'nın Diego'nun içinde olduğunu söylediği uğursuzlukla– savaşmalıdır. Ama Victoria Diego'nun vücudundaki veba belirtilerine ellerini bastırınca, Diego kaçar, Kadiz'in dışına çıkmaya çalışır; bir balıkçıyı, kendisini açık denize götürmeye ikna eder. Ancak Vebanın sekreteri yakalar onu. Veba orada olduğu sürece, kimse kaçamaz! Bu, Diego'nun attığı üçüncü adımdır. Dördüncü adımı da hemen arkadan gelir: yaşayabilmek için tek çare, Vebaya karşı savaş bayrağını çekmektir. İşte bu gerekliliğin bilinci, Diego'yu, gücünün bilincine vardırır: Vebaya karşı savaşmak z o r u n d a d ı r; öyleyse Vebaya karşı savaşa b i l i r ! Savaşmak için gerekli olan güç onda vardır, "korku ve yiğitlik karışımı" olan bir güç, insanları –ve İnsanı– ayakta tutan güç.

Bu bilinç Diego'yu sağlığa kavuşturur. Vebanın belirtileri vücudundan yok olur. Artık Vebayı yenmiştir Diego; ancak, yalnız kendi hesabına ve yalnız şu an için. Çünkü Veba, kendi gücünün –İnsanın gücünün– bilincinde olan kişiyi yok edemez. Ama bir şey daha sağlar Diego'nun başkaldırması: Vebanın makinesinin gıcırdamaya başlamasını. Çünkü bir kişi Vebayı yenince, Vebanın düzeni sarsılmış demektir.

Diego'nun etrafına toplanan Kadiz halkı da başkaldırmaya başlar, umutlanmaya başlar. Veba kolay kolay kabul etmez yenilgiyi. Onun da umutlan vardır; Diego'yu artık doğrudan doğruya vuramayacağına göre, onu altetmek için dolambaçlı yollar dener. Kızkardeşinin nefretinin sonucu, Victoria sonunda vebaya yakalanır.

-Victoria'nın ölümcül hastalığı, Diego'yu alt etmek için son bir ayartma gibi görünür Vebaya. Gerçi böyle düşünmekte haklıdır, ama hesaplan yanlış çıkar. Diego Vebaya, Victoria'nın ölümü yerine kendi ölümünü kabul etmesini önerir. Çünkü Victoria "ondan daha iyi yaşayan bir kişi"; Veba başını alıp gidince, insanlara nasıl yaşamalan gerektiğini öğretebilecek tek kişidir o. Bundan dolayı onun yaşamaya daha çok hakkı vardır... Onun yaşayabilmesi için, Diego ölümü seçer, daha önce 'hayır' diyerek karşısına dikildiği ölümü.

Veba, bu pazarlığı kabul etmek zorundadır, Camus'ye göre. Yine de son kozunu kullanır: ikisi de yaşayabilir, Diego'nun, kenti ona geri vermesi koşuluyla. Diego bu pazarlığı şu gerekçeyle reddeder: Victoria'nın sevgisi onundur, bu sevgiyi ne isterse yapabilir; oysa Kadizlilerin özgürlüğü yalnız Kadizlilerindir, onu istediği gibi kullanmaya kalkışamaz. Bazılannın yaşayabilmesi için bazılannın -tertemiz olmayan bazılannın- ölmesini kabul etmek reçetesini yanlış buluyor Diego. O, hiç kimseyi hor görmez.

Ve onun gibi bir çılgın, Kadiz'i de, Victoria'yı da Vebadan kurtamaya yeter; ama, kendi hayatı karşılığında. Sevginin sarsılmazlığı, gitgide artan bir bilinçlenmeyle Diego'ya ne yapması gerektiğini buldurmuştur. Ölümle uzlaşarak ve onu seçerek, ölümü, ölümün baskısını ve insanı köleleştiren her türlü baskıyı reddetmeye devam eder. Ölümü Victoria'nın yaşamasını sağlar, işi Kadiz'in insanlarına nasıl yaşamalan gerektiğini öğretmek olan Victoria'nın... Onun işi, Kadizlilerin ölmemesini

sağlamak, yaşayabilmeleri için kenti Vebadan geri almak, yolu açmaktı. O n u n yapabileceği buydu. Savaşım kurutmuştur onu; bunun farkında, nasıl yaşanacağını bilmediğinin farkında.

Oyunun sonunda Nada (ya da Hiç) "tarihi yazanların yine gelmekte olduğunu", "yine kahramanlarla uğraşmamız gerekeceğini" müjdeler.

Günümüzde kahramanlık, "topluma düzen" ya da "ezilenlere mutluluk" getirme adına yapılan baskılara karşı savaşmak, önceden tasarlanan ve mantıkla haklı çıkarılmaya çalışılan "öldürme"yle savaşmaktır; öyle ki bugünün insanlarına yaşama izni verilebilsin. Her durumda yapılması gerekeni bulmak ve yapmaktır da, kahramanlık; öyle ki, insanlara nasıl yaşayacaklarını öğretebilecek olanlar yitip gitmesin.

Günümüzde kahraman, ölüme ve insanı alçaltan her türlü baskıya 'hayır" diyen, bu 'hayır' gerektirince de, ölüme 'hayır' diye diye ölmesini bilen kişidir. Bu "korkan yiğidin" yolu sevgiden, onun aracılığıyla da kendinde taşıdığı ve Vebayı yenmeye yeten İnsanın gücünün bilincinden geçer, der bize Camus.

Ve Zoe Karelli'nin Antigone'si[1] Polyneikes'i gömmek için yola çıkarken, İsmene'ye ya da kendi kendine neyi anlatmaya, neyi açıklığa kavuşturmaya çalışır?

Polyneikes'i gömme kararını hiç duraksamadan vermiştir Antigone, bu durumda yapılacak en doğal şey olarak. Sarsılmaz inancıyla ilk adımı atmak üzere. İşte onu korkutan, bu duraksama eksikliğinden başka bir şey değildir. Adımlarını ona bunca emin attıran ne? Antigone'nin bulmaya, adını takmaya

1 Tes Antigones pros ten İsmenen, *Kassandra kai Alla Poiemata*, 1975; Ta Poiemata tes Zoes Karelle, ikinci cilt, Ekdoseis ton Philon tou Bibliou, Athena, 1973.

çalıştığı budur. Güç mü bu, yoksa bir zayıflık mı? Bilmiyor. Galiba sevgi diye düşünüyor...

Ama sevgi nedir? "Hiçbir şeyi unutmayan bir heyecan" mı, paylaşma heyecanı mı? Direnerek beklemek, dayanmak mıdır? Bilmiyor. Bu "amansız çağda" herkes, seginin "kutsal buyruğu"nu bildiğini söyler. Oysa sevginin çağrısı "gizli bir alınyazısı"dır, acı veren. Bu çağrıya kulaklarını tıkamayanlara, arkadan kahraman derler, istemelerine de "kahramanca isteme" derler. Adımlarına yol gösterenin kahramanca bir isteme olduğunu düşünmüyor Antigone. O andaki yaşantısını, adımlarının gerekliliğinden bunca emin oluşunu anlamaya çalışır.

Antigone'yi başkaldırmaya götüren kahramanca bir isteme değildir. O, Kreon'a ve buyruklarına başkaldırmıyor aslında. Polyneikes'i gömerken amacı da, Sophokles'in Antigone'sinde olduğu gibi Hades'in yazılı olmayan yasalarına saygı göstermek değildir; anlamsız, uydurma bulur onları. Amacı bu olsaydı, Kreon'un buyruğu onu durdurabilirdi. Başkaldırdığı şey, Polyneikes'e olan sevgisini o koşullarda yaşayamamasıdır. Böylece o, kendisine ulaşan "gizli çağrı"ya, sevginin çağrısına uyar; kör, günahkâr babasını Kolonos'a götürdüğü zaman yaptığı gibi. Bilincine vardığı şey, sevginin çağrısına kulaklarını kapatmayı doğal olarak reddettiğidir.

Bu çağrıya kulak vermek, onu ölüme götürecektir. Antigone biliyor bunu. İşte bu sarsılmaz istemesi, bu koşullarda da sevgisini yaşamak istemesi, açıklayamadığı bu isteme onu korkutuyor. "Sevginin tam tanımını, gönlü dehşete kapılmadan kim verebilir ki!" Sevginin yasasının önünde kim dehşete kapılmaz? Bir ölüye sevgisinden dolayı ölecek, diri Haimon'un sevgisini arkada bırakarak... Getirdiği acı bildiri nedir bu sevginin? Bilmiyor Antigone.

Ama biz Antigone'nin bu sorusunu yanıtlayabiliriz, sanırım: bu bildiri, "amansız çağ"ımızda sevginin yasasının dünya-

mızda hâlâ yürürlükte olduğudur. O, onaylamıştır bunu, yaptığıyla.

En son sınavdır sevgi: kişinin gücünün sınanması. Umarım ki Zoe Karelli, Antigone'siyle –ama diğer kişileriyle de– bize ulaştırmak istediği bildiriyi açıp şunu söylememe izin verecektir: amansız çağımızda kahraman, bunca kin, bunca suç, bunca adaletsizlik, bunca cinayet karşısında, yine de sevginin çağrısına kulak veren, yine de sevgiyi yaşayabilen kişidir; kahraman, sevgisi sınanırken, bütün güçlükleri yenebilen, bunları yenmekle de amansız çağımızda sevgiyi ayakta tutan kişidir.

Çeşitli baskıların ve karşı baskıların insanları şaşkına çevirdiği, hesaplı öldürmelerin gitgide yayıldığı çağımızda, "çıkar bir yol bulmak istiyorsan, kendini bilmekten ve koşullar ne olursa olsun, kendini yaşamaktan başka çaren yoktur; insanın olanaklarını kendinde taşıdığını bilinçlendirmekten ve koşullar ne olursa olsun, seni köleleştirmeye, bugünün insanlarını köleleştirmeye defter-kitap tutarak uğraşanlara başkaldırmaktan başka çaren yoktur; sevgiyi yaşamaktan ve koşullar ne olursa olsun, sevginin gereğini yapmaktan başka çaren yoktur" diyor yazarlarımız her birimize.

Bunlar, günümüzde kahramanlığın üç ayrı görünümüdür, kişinin kendiyle ilişkisinde, başka bir kişiyle ilişkisinde ve başka insanlarla –çağdaşlarıyla– ilişkisinde kahramanlığının... Günümüzde kahraman, iddiasızlığı içinde, bu ilişkilerinde İnsanın değerini –kendi değerini ve bizim değerimizi– koruyabilen kişi –özgür kişi– gibi görünüyor.

Şimdi, "bir yapıtı yaratırken yazarın bilme konusu edindiği nedir?" sorusunu doğrudan doğruya yanıtlayabiliriz artık. Şöyle: yazarın bilme konusu edindiği, kişilerarası ilişkilerde ve durumlarda yaşantı ve eylem olanaklarıdır. Bunlar, insanın yapı-

sal olanaklarının sınırları içinde, hep genişletilebilecek sınırları içinde bulunan yaşantı ve eylem olanaklarıdır.

Yaşanan hayatta bir defalık kişi yaşantıları ve eylemleri olarak gerçekleşen insanın yapısal olanakları, bu yapıtlarda, mümkün yaşantı ve eylemler olarak gösterilir. Yazın yapıtlarının bize sağladığı, işte bu mümkün yaşantı ve eylemlerin bilgisidir.

Bu yaşantılardan bazıları –sevgı, saygı, güven gibi yaşantılar– etik değerlerin iki türünden birini 'meydana getirir; diğer türü ise bir grup kişi özellikleri, geleneksel adlarıyla da "moral erdemler"dir.

Her çağın "bir defalık" koşulları içinde, bu nitelikleri taşıyan kişileri ele veren böyle yaşantıları ve eylemleri, yaşantı ve eylem olanakları olarak göstermek, her defasında, yeni ve değerli olanaklar göstermekten başka bir şey değildir. Bu gösterilenlerin "eşsiz"liği, büyük çapta, çağın özel koşullarından ileri gelmektedir; ama bunların aynı zamanda değerli olması, yalnız ve yalnızca yazarın a ç ı k g ö r m e sine –ikili bir açık görmesine: çağı v e değerlerin değerini açık görmesine– bağlıdır.

Yazarın bilme konusu edindiği şey, bu şekilde görüldüğünde, yazı yazma propaganda oluyor. Neyin propagandası? Değerlerin değerinin propagandası, hiç şüphe yok. Ancak, her defasında, biricik yanıtını getirecek olan, yazardır. Filozoflar, yazarları değer sorunları üzerinde düşündürmekle, onlara ancak çağın teşhisinde yardımcı olabilir; bu konuda yapabilecekleri bu kadardır.

Sözlerime son verirken, yukarda ana çizgileriyle anlatmaya çalıştığım görüşten çıkabilen sonuçlardan ancak birinin, yazının işlevine ilişkin çıkan bu sonucun altını çizmek ve siyaset adamlarının dikkatine sunmak istiyorum.

Şiir Çevirisini Değerlendirme ve Türkçe'de Homeros*

Yıllardan beri değerlendirme sorunu üzerine sık sık düşünmüş, bugüne dek epey sayfa karalamıştım. Bir yazın yapıtını değerlendirme üzerine de düşünmüş ve yazmıştım, ama *Türk Dili*'nden bir dostum, çeviri özel sayısı için Homeros'un Türkçe çevirilerini değerlendirmemi isteyince, çeviri değerlendirmesi üzerine yeterince düşünmemiş olduğumu gördüm.

Bir çeviriyi nasıl değerlendirebiliriz?

Soruyu genel bir biçimde yanıtlayabilir, "başka bir dile aktarılmış bir yapıtın, a s l ı n ı n e k a d a r v e r d i ğ i n e bakmakla" diyebiliriz. Ama ele alınan yapıt bir şiir olduğunda, 'aslını vermek', bir düzyazı metninin aslını vermede yapılandan ayrı bir işi dile getirir. Yapılan işin ayrı olması da, şiirin yapısından ileri gelir.

Düzyazıda 'aslını vermek', bir metnin yazılmış olduğu dilin sözcüklerine, deyimlerine ve öteki dilsel özelliklerine de olabildiğince bağlı kalarak, "anlamını" başka bir dille iletilir duruma getirmek demektir. Bu, bir yazarın bir metni yazarken bildirmek istediği ile belirli –hazır– bir dil arasında kurduğu ilişkiyi,

* *Türk Dili*'nin Temmuz 1978, 322. sayısında yayımlanmıştır.

çevirmenin başka hazır bir dille yeni baştan kurmasıyla olur. Düzyazıda başka bir dile aktarılması beklenen, doğrudan doğruya ve bütün ayrıntılarıyla anlamdır. Bu anlamın iletilmesiyle gösterilmek istenen ya da yazarın konu edindiğinin türü, düzyazının türlerini oluşturur. Burada dilsel özelliklere bağlılık, yapıtın biricikliğinin çeviride olabildiğince yansımasını sağlar.

Çevirilen yapıt şiir olduğunda, başka bir dille iletilmesi söz konusu olan, anlam değildir. Bir şiirin 'aslını vermek', ozanın bize göstermek istediğini onun gösterdiği y o l l a başka bir dile aktarmakla olur. Aynı şeyi terimli bir dille söylersek, 'aslını vermek' burada, bir şiirin anlamını v e s e s i n i başka bir dile aktarmak demek olur.

Şiir çevirisinde, sanırım, en başta üzerinde durulması gereken nokta, bu "ses"tir; çünkü odur şiiri öteki yazın türlerinden ayıran.

Ne ile ilgilidir bu "ses"? Ya da: bu "ses" nelerden oluşur?

Şiirin "biçimi"yle hemen hemen hiç ilgili değildir. Hemen hemen diyorum, çünkü bu "ses"in yaratılmasını değil, iletilmesini etkileyen, dizelerin kâğıt üzerinde dizilmesindeki görsel biçim ya da nakarat gibi şeylerin, biçimsel öğeler olup olmadığı tartışılabilir. Şiirle ilgisinde 'biçim', Doğu ve Batı yazınındaki vezinlerin, ölçü-uyak ilişkilerinin oluşturduğu biçimleri akla getirir. Bunlar, bir yandan ozana sınırlar çizer, öbür yandan da *alliteration* gibi başka ses-söz ustalıklarıyla birlikte, bu tür şiirlerin müziksel olmasını –kulağa hoş, bazan da fazla hoş gelmesini– sağlarlar.

'Ses'le anlatmak istediğim, bu tür müziksel şiirlerdeki uyum değildir. Bu "ses" ölçüsüz-uyaksız şiirlerde de bulunur. Üstelik, ölçüsüz-uyaksız şiirlerde onu müziksellikle karıştırma tehlikesi de yoktur. Çünkü ölçüler-uyaklarla sağlanan müziksellik, dizeli bir yapıtta, kolayca, 'ses' dediğim şey sanılabilir ve dizeli bir yapıtı değerlendirmede insanı kolayca uyutabilir: kulağa hoş

gelen dizelerle nelerin gösterildiğine, nelerin tanıtıldığına bakmasını ona unutturabilir.

Gerçi yüksek sesle okunmak için yazılır şiir. Bu da şiirin yapısından gelen bir gerekliliktir. Çünkü ozan, göstermek-tanıtmak için iletmek istediğini –anlamı–, kurduğu imgelerle, s ö z c ü k l e r d e n k u r d u ğ u i m g e l e r l e dile getirir. İşte bu yüzden okuyucu, ancak kulak aracılığıyla, kendi sesini ya da başkasının sesini d i n l e y e r e k, bu imgelere ulaşabilir, böylece de ozanın iletmek istediğini anlayabilir. Şiirde kulak aracılığıyla görülür imge; çünkü anlamı t a ş ı y a n bu sesten imgedir.

Şiirde imge kuran sesi yaratan, iletilmek istenen anlama göre imgenin dillendirilişidir. Dile gelen, burada anlam değil, imgedir; anlam, ancak, o sözcüklerle kurulmuş imgelerle iletilir.

İşte, bu "bir anlamı dille imgeleştirme", yani bir anlamla imgesi arasında belirli bir dille kurulan ilişki, bir şiirin "ses"ini oluşturur. "Sesi" yaratan, bir dilin imgeleştiren kullanılışıdır: dille anlamı imgeleştirirken, sözcüklerin seçimiyle, yan yana getirilişiyle, birleştirilmesiyle, değiştirilmesiyle yaratılır "ses" Ve bu "ses" anlamı iletir; ozanın gösterdiğine, tanıtmak istediğine bu "ses"le ulaşılır.

Şiir çevirisinde başka bir dile aktarılması söz konusu olan, işte, bu "ses"tir. Bu aktarım, başka bir dille "aynı sesi" yaratmakla, başka bir dilin sözcükleri de olanaklarıyla aynı imgeyi kurmakla olur.

Burada, belirli bir dille kurulmuş bir imgeyi başka bir dille yeniden kurmak, o başka dille belirli bir imge arasında bir ilişki kurmak demektir; bu da yepyeni bir iştir. Şiir çevirmeyi en zor çeviri yapan, bazen de "şiir çevrilemez" dedirten şey, işte, bu yeni ilişkiyi kurma gerekliliğidir.

Çevirmenin bunda ustalığı, bir şiiri anlarken bu "sesi" yakalamasına ve kendi diliyle imge kurmaya ne denli alışkın olduğuna sıkı sıkıya bağlıdır. Bir çeviri, bir şiir oluşturan her şeyin onda düğümlendiği bu "ses"i ne denli veriyorsa, o denli başarılıdır demektir.

Aslının "ses"ini vermeyen ya da farklı bir "ses" veren şiir çevirileri –bu farklı "ses" aslının "ses"inden "daha güzel" sayılabileceği zaman bile*–, bence, çeşitli derecelerde "başarısız", yani amacına ulaşmamış çevirilerdir.



Buraya kadar söylediklerimin çoğu, şiiri çevir m e y e ilişkindi. B i r şiirin başarılı çevrilip çevrilmediği ise, ürüne bakılarak söylenebilir. Bu başarı şiir çevirmeninin ustalığına bağlıdır: çeviri yaptığı dili ne denli b i l d i ğ i n e ve bu dilde imge kurma olanaklarının ne denli bilincinde olduğuna. Çünkü şiir çevirmeni, ozanınkine benzer bir iş yapar: hazır dilden öte, bir dilin o andaki gelişiminin o l a n a k l a r ı n ı kullanır, şu farkla ki, ozan bununla bir imge yaratır, çevirmen ise bir imgeyi yeniden kurar.

Bir şiir çevirisinin aslını verip vermediğine, onun "sesini" aslının "sesi"yle karşılaştırarak söyleyebiliriz. Bunu söylerken de, iki bütünü karşılaştırmakla edindiğimiz bir izlenimi dile getiririz. Hem, çok güçlü bir "sesin" çok başarılı bir aktarılması karşısında olduğumuz zaman, böyle bir karşılaştırma yeter bile diyebiliriz.

Ne var ki, sesi pek güçlü olmayan şiirler de çevriliyor, çok başarılı olmayan çeviriler de yapılıyor. Neden yapılmasın hani? Bir işlevi olmuyor denemez bu çevirilerin, daha başarılıları yapılıncaya dek...

---

* Kendi şiirleriyle ses yaratmanın en ustaca örneklerini vermiş, ama bazı şiir çevirileri böyle olan A. Turan Oflazoğlu'yla sık sık tartışmışık bu konuyu.

Ama bir çevirinin başka bir çeviriden daha başarılı olup olmadığına karar verebilmek için, iki çeviri metnini birbiriyle değil, şiirin aslına göre birbiriyle karşılaştırmamız gerekir. Bir tek çeviriyi değerlendirmede bile onun pek başarılı bir örneğini vererek hak kazanırız. Çünkü farklı imge yaratma olanakları olan bir dilde "aynı" imgeyi kurabilmek, çevirmenin dil kuyumculuğundaki ustalığına bağlıdır.

Böylece, diyebilirim ki, bir şiir çevirisini değerlendirmede yapmak zorunda olduğumuz işlerden biri de, karşısında bulunduğumuz çeviriyi başka çevirilerle –aynı şiirin aynı dildeki başka bir çevirisiyle, yoksa da başka şiirlerin aynı dildeki çevirileriyle– karşılaştırmaktır. Ayrıca, bir çeviriyi, aynı şiirin başka dillerdeki çevirileriyle karşılaştırmaktan da öğrenebileceklerimizi unutmamalı.

Yukarıda söylediklerimden başka yapılacak bir iş ya da sorulacak bir soru daha kalıyor bir çeviri değerlendirmesinde.

Çeviri yapmak bir hizmettir: birbirinin dilini anlayamayan insanlara bir hizmet, yalnızca bir dili okuyabilen ya da okuduklarının tadını yalnızca bir dilde alabilenlere bir hizmet, her iki dilin kültürüne bir hizmet.

Bunun için, bir çeviri değerlendirmesinde sorulması gereken bir soru da, belirli bir yapıtı bir dile çevirmekle, o yapıtı aslından okuyamayan insanlara bu çeviriyle nelerin sağlandığı; başka bir soru da, o yapıtın çevrilmesiyle o dilin kültürüne ne gibi yolların açıldığıdır.

Bunlar da, çevrilmiş yapıtın d e ğ e r i n e –insanın ne gibi yaşantı ve eylem olanaklarını tanıttığına– ve çevrildiği dilin yazınının durumuna bakılarak yanıtlanabilecek sorulardır.



Homeros destanlarının çevirilerinin değerlendirilmesine

ilişkin bir-iki noktaya daha değinmek isterim.

Her destanın "şiir" olması gerekliliği var mı yok mu, bilmem; ama dizeler olarak karşımıza çıkan her yapıttan şiir olmasını beklemeye hakkımız vardır.

Destanı öteki yazın türlerinden ayıran özellik anlatışında; şiir olan destanları başka şiir türlerinden ayıran özellikse, konu edinilende bulunur. Homeros destanlarının bir özelliği ise, vezinleriyle de ilgili görünür.

Yunanca, yoğun dile getiriş olanakları en fazla olan dillerdendir. Ama bu destalardaki vezin, imgeleri dillendirirken ozanı anlamı yoğunlaştırmaya, ifadeyi de devrikleştirmeye adeta zorlar. Gerçi böyle bir zorlama, hece sayısına değil de, hece türüne dayanan ölçülerin ortak özelliği sayılabilir. Ne var ki *Ilyada* ve *Odysseia*'daki vezin, dizeleri müzikselleştirmez, monotonlaştırır, denebilir. Veznin sağladığı bu monotonluk, ne kadar öğrenmişse öğrenmiş olsun, yaşamayan bir dille yüz yüze olan okuyucu için şiirin "sesini" yakalamasını kolaylaştırır, ama çevirmen için, bu "sesi" ötekidilde vermeye çalışırken işini zorlaştırır.

Ilyada ve *Odysseia*'daki sesten imgelerin yoğun dile getirilişi ve birleşik sözcüklerin, özellikle de bileşik sıfatların imgelendirmeye sağladıkları, insanı şaşırtır: sesten imge çarpar insana. Bu iki destanı şiir yapan, işte bu eşsiz çarpıcılığı olan sesten imgelerdir. Ne var ki, Homeros'un çeşitli dillere çevirilerinin çoğunda bulamıyoruz bu şiiri; ya da şiiri bulunca, Homeros'u pek bulamıyoruz. Türkçe bugün, Homeros'un şiirini epey bulabildiğimiz çevirileri vardır diye övünebilir.

Homeros'un Türkçeye tam metin olarak ilk çevirisi, Ahmet Cevat Emre'nin, ilk cildi 1941'de, ikincisiyse 1942'de Türk Dil Kurumu'nca yayımlanan *Odysseia* çevirisidir. 1957'de bu çevirinin ikinci baskısı ve yine Ahmet Cevat Emre'nin yaptığı *Ilya-*

da'nın ilk tam metin çevirisi Varlık Yayınları arasında çıkmıştır. Azra Erhat ile A. Kadir'in *Ilyada* çevirisi, tam olarak 1958'de, *Odysseia* çevirisi de 1970'te Sander tarafından yayımlanmıştır.*

Ilyada ile *Odysseia*'nın bu iki çevirisini okurken, her bir çeviriyi baştan sona kadar asıl metinlerle d i z e d i z e karşılaştırmadım; iki çevirinin de bazı parçalarını karşılıklı olarak asıllarıyla karşılaştırdım, yalnızca. Homeros'un s ö z c ü k l e r i n i n karşılanmasına bakılırsa, bu çerçeve içinde sözünü etmeye değmeyecek bazı aykırılıklar dışında, bu çeviriler asıllarına çok "sadık", yer yer bana f a z l a dedirtecek kadar "sadık" görünüyor.**

Ahmet Cevat Emre'nin, çevirilerinde Orhon Yazıtları'ndan yararlanma düşüncesinin gerekçelerinden biri de, Homeros'un destan dünyasını, bu dünyaya aykırı çağrışımlar uyandırmadan Türk okuyucusuna tanıtmak biçiminde dile getirilebilir. Ne var ki, ortaya çıkan sonucun, çoğu zaman, bu çeviricinin amacına uygun düşmediği söylenebilir. Emre'nin ayrı kültürleri "özdeşleştirerek" sözcük karşılamaları, buna örnek verilebilir. Ama kültürlerin "özdeşleştirilmesi" kültür kavramıyla çeliştiği gibi, böyle bir "özdeşleştirme" sonucu karşılanan sözcükler Homeros'un dünyasına aykırı çağrışımlar da uyandırıyor. Emre'nin destan çevirisine ilişkin bu anlayışını ve eski sözdizimi biçimlerinin canlandırılmasına ilişkin düşüncesini tartışmayacağım. "Bilimsel" bir tartışmaya canım girişmek istemiyor burada. Niyeti ve hizmeti daha önemlidir benim için: Türk okuyucusuna

---

* Saptayabildiğim kadarıyla, bunlardan önce yayımlanan, Ömer Seyfettin'in eski yazıyla *Ilyada* Hülâsası (Maarif Vekâleti, 1927) ve Yaşar Nabi'nin *Odise'den Müntehap Şarkılar*'ı (İstanbul, 1931) vardır. Dr. Arın (Saffet) Engin'in 1958'de yayımlanmış *Ilyada*'sı da vardır. Bu son çeviri, tam metin olmakla birlikte, ikinci elden yapılmış olsa gerek. Bunun için ben onu burada ele almayacağım.

** Sözgelişi, her iki çeviride *daimonios*'un "cinlerin çarptığı", "cinlere uymuş" diye; ya da *Aithiopes*'ın "Yanık yüzlüler" diye etimolojilerinin çevirilmesi.

Homeros'u tanıtmak istemiş ve bir Homeros'u Türk okuyucusuna ilk kez o sunmuştur.

Ama bir Homeros çevirileri değerlendirmesinde sorulacak en önemli soru, bu iki *Ilyada* ve *Odysseia* çevirisinde Homeros'un "sesinin" Türkçeye ne kadar aktarıldığıdır.

Sevgiyle yapmış çevirilerini Ahmet Cevat Emre, özenle. Ama Homeros'un "sesi" aktarılmamış Türkçeye; çevrilen şiir değil, düzyazı metni imiş gibi davranılmıştır. Oysa Azra Erhat ile A. Kadir'in çevirilerini okurken insan, yapıtların bütünlüklerinde tanıyabiliyor Homeros'un "sesini" Ve diyebilirim ki, okuyabildiğim dillerde elime geçmiş Homeros çevirileri arasında, Homeros'un Yeni Yunancaya A. Eftaliotis'in *Odysseia* çevirisi bir yana bırakılırsa, Homeros'un "sesini" başka bir dilde en fazla bulduğum çeviriler bunlardır.

Homeros'un yapıtlarının değeri –Eski Yunan yazınınındaki, dünya yazınındaki yeri ya da destanlar arasındaki yeri– üzerine ne düşündüğümü söyleyemeyeceğim. Birçoğunu paylaşmadığım, özellikle "bilimsel" türden neler söylenmedi ki... Ancak şunu söyleyeceğim: ustaları ve çıraklarıyla bir bütün olarak, Batınınkinden çok farklı bir kültür geleneğinde köklerini bulan bir yazın dünyasında, bir-ikisi dışında kimi ozanın Batıdaki akımlara öykündüğü, kiminin ise arayış içinde olduğu bir anda, binlerle dize çevirerek Homeros'un "sesini" yalnızca Türkçe okuyabilenlere tanıtmak, çeviri yazınımızda önemli bir olaydır. Kendi yazınının yapıtlarından ancak son otuz-kırk yılda yazılmış olanları okuyabilen ve çoğu, değerlerinden başka her türlü nedenle çalakalem çevrilen-çevirtilen yapıtlarla beslenen kuşakların düşünce ve dil eğitimi için de önemlidir bu çeviriler. Ve bu çevirilere birazcık "değer atfetmeme" izin verirseniz, derim ki, Homeros'un bir "yurttaşımız" olduğunu, *Ilyada'*yı yanımıza alıp bir-iki saat sonra Ilion'da olabileceğimizi düşünürsek, bu çevirilerin önemi daha da artar.

Kendini Verme Sorunu Karşısında İki Ozan: Zoe Karelli ve Güngör Dilmen*

Bizimki gibi buluşmaların amacını ben, birbirimize "bilgi verme"de değil, birbirimizle "yüz yüze gelme"de: kişi olarak birbirimizin yüzünü ve ülkelerimiz insanlarının yüzünü tanımada görürüm.

Sokaklarında yalnız dolaştığınız uzak bir yabancı ülkede, hiç beklemeden, tanıdık bir yüzle karşılaştığınız oldu mu? Herkesin sizden uzaklaştığı, yaşamınızın karar verici bir anında, hiç beklemeden, size sevgi dolu gözlerle bakan –"ben varım" diyen gözlerle bakan– tanıdık bir yüzle karşılaştınız mı hiç? Böyle karşılaşmalar yaşamışsanız, hele, insanın yüzünü size tanıtmış bir yüzle, hiç beklemeden, karşılaşmış ayrıcalıklı kişilerdenseniz, yüz yüze gelmenin anlamını –kişiyi nelerden nelerden alıkoyabileceğini, neler neler yapmasına yol açabileceğini– benim sizlere anımsatmama gerek yok sanırım.

Böyle yüz yüze gelmeler, çok yönlü tanışmalar, her birimizin –kişi ve ülke olarak her birimizin– çağımıza ortak ve ortak-

* Türkiye Yazarlar Sendikası'nca 22-24 Mayıs 1979'da İstanbul'da düzenlenen, konusu "Balkan Edebiyatlarında Ortak Konular" olan, Balkan Ülkeleri Yazar Örgütleri Toplantısı'nda yapılmış konuşmadır.

laşa verdikleriyle çizilen çağın insanının yü-zünü doğrudan doğruya tanımaya götürür.

Böyle buluşmaların amacıyla ilgili bu düşüncemden yola çıkıp, çağdaş Türk ve Yunan yazınlarında "ortak konu" olarak, bir Yunanlı ozan ve bir Türk ozanından, çağımız insanının aynı profilini –ayrı düzeylerde– çizen iki örnek seçtim. Bu örnekleri ve çağımız insanının bu profili karşısında bu ozanların kendilerine ve bizlere söylediklerini sizlere sunacağım.

Çünkü Türkiye ve Yunanistan gibi, incir kokan geceleri, göklerdeki yıldız hengâmesi aynı olan, üzümünün-zeytininin, armudunun-şeftalisinin tadı aynı olan; yaz güneşinin aynı kızgınlığını paylaşan, denizlerin aynı çalkantısını, aynı dinginliğini paylaşan; insanlarının duyarlıkları öylesine birbirine benzeyen; yüzyıllar boyu tarihleri iç içe oluşmuş; bugünkü dünyada yerleri ve alınyazıları şu anda bunca koşut görünen; son onyıllarda iç siyasal hayatlarında bunca birbirini ansıtan sarsıntılar geçirmiş bu iki ülkenin (bu, arada bir geçinemeyen iki kardeşin) yazınları söz konusu olduğunda, ortak konular ve ortaklıklar bolluğu –farklı bakımlardan kurulabilecek ilgiler çokluğu– şaşırtır insanı.

Bu iki yazının yalnızca son yirmi beş-otuz yılında kitapları yayımlanmış birçok yazarına –ve yalnızca benim okuduklarıma– bakıldığında, olayları Türkiye'de geçen, Ahmetlerden-Memetlerden söz eden Yunanca yapıtlar ve Sotirilerden-Marikulalardan-Barbalardan söz eden Türkçe yapıtlar bir yana bırakılırsa; kişilerin doğayı yaşamlarındaki çeşit çeşit çarpıcı ortaklıklar [Kazancakis-Yaşar Kemal, Kazancakis-Bilge Karasu; birer örnek vermek istersek de: Manolios-İnce Memet, Frangiskos-Andronikos'un doğayla ilişkileri], düşüncelerin bedenleşip duyumlaşması [Zoe Karelli-Bilge Karasu], yaşantıların hücrelerden fışkırması ve imge taşkınlığı [I.M. Panayotopoulos, D.K. Papakonstantinou, Tahsin Saraç, G. Dilmen, A. Turan Oflazoğlu], ülkelerinde kendi günlerinde yaşanan olayların destanlaştırıl-

ması [Kazancakis, O. Elytis, Y. Ritsos, Yaşar Kemal, Aziz Nesin, F. Hüsnü Dağlarca], birbirini ansıtan güncel toplumsal-siyasal olaylardan hareket ederek çağa ve yakındakilerine kavga bayrakları çekişleri, uzaktakileri için kardeşlik türküleri söylemeleri [Nazım Hikmet, Orhan Asena, Özdemir İnce, Y. Ritsos ve başkaları], eski mitosların ve tarihsel olayların, çağın sorunlarıyla ilgili yeni yorumları [Kazancakis, Seferis, Sikelianos, Karelli, Asena, Dilmen, Kemâl Demirel, Edip Cansever, Oflazoğlu] ve daha nice ortaklık, çoğu zaman birbirini okuyamayan bu yazarlardan her birini okurken, öteki dilden bazen birkaç yazarı çağrıştırması şaşırtır insanı.

İşte bunca ortaklık bolluğu ortasında, sizlere sunmak üzere seçtiğim ortaklığın ek bir özelliği, artı bir boyutu vardır: v e r i c i k i ş i nin çağımıza özgü bir çıkmazını serimlemesi. Başka dillere pek az çevrilmiş, birbirinin diline hiç çevrilmemiş, birbirini hiç okumamış; bildiğim ve izleyebildiğim kadarıyla dünya yazınının en ön saflarında yer aldıklarını gördüğüm bu iki ozan, verici kişinin çağımızdaki bu çıkmazını ortaya koymakla, verici insanların insana ve çağdaşlarına karşı sorumluluklarını b u g ü n y e n i d e n değerlendirmeleri gerekliliğine işaret ediyor.

Her yüzyıla damgasını vuran olaylar ve belirli coğrafya sınırları içinde ona rengini veren olgular vardır. Geçmişi değerlendirme çabasında bugünden geçmişe bakarken bunlar, tarihsel dönemleri –"çağları"– ayırmada ve insanlığın serüvenini serimlemede sınır taşı işini görürler. Ne var ki, içinde yaşanılan çağın özelliğini oluşturan olgular, ancak olaylardan ayıklanıp kandırmacasız ortaya konunca –adları takılınca–, fark edilir. Bu işi yapanlarsa, çağı görenler ve o çağda yeni olanaklara –bakış, yaşantı ve eylem olanaklarına– işaret edenlerdir: ozanlar ve fi-

lozoflardır.

İşte yüzyılızımın rengini veren belli başlı olgulardan birinin b a ş k a l d ı r m a olduğu –insanların insana yabancılaşmasına: insanın değeri adına, bu değeri hiçe sayan kurulu düzenlere (ahlâksal, toplumsal, ekonomik, siyasal düzenlere), çeşitli tarzlarda ve çeşitli görünümlerle karşımıza çıkan başkaldırma olduğu–, İkinci Dünya Savaşı'na dek ortaya konmuştu.

Bu başkaldırmanın İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki çok belirgin bir özelliği, coğrafya sınırlarındaki değişiklik, yani dünya çapında yaygınlaşması, yaygınlaştıkça da yönsüzleşmesidir. Bunun doğurduğu sonuçlardan biri, şu anda yaşamakta olan insanlara birşeylervermek isteyen, ama b u g ü n e bir şey v e r e b i l m e umudunu yitirenlerin hızla çoğalmasıdır.

Böylece bugün, olana başkaldırmanın bir uç görünümüne tanıklık etmekteyiz: insana bir şeyler, ona yaraşır bir şeyler sunmak isteyen, ama ellerini boş bulan; başka bir deyişle, insanların çoğunun bugün içinde bulundukları ya da kendilerini içinde bulduklan koşulları, insanlar için y a k ı ş ı k s ı z –haksız– bulan, ama ne kadar çırpınsa değiştiremeyeceğini d u y a n kişinin k e n d i n i v e r m e s i n e. Değeri insanlarca bunca hiçe sayılan insana ve çağın güçlü azınlıklarının, insanları her türlüsüyle amansızca sömürmesine karşı, onlara ve kendisine soluk aldıracak bir şey sunmak isteyen, ama elleri boş olan –elinde öyle bir şey kalmamış ya da bırakılmamış– verici kişi, kendini ortaya koyuyor. İnsanların –sömüren ve sömürülenlerin– insana bunca yabancılaşmasının ve buna karşı kendisinin hiçbir şey yapamamasının acısını çeken kişi (: kendini yakan Vietnamlı rahip ve Çekoslovakyalı öğrenci Jan Palach'tan, dünyamızdaki egemen düzenlere ve baskılara "hayır" diyen, 'hayır" yapan ve kelle koltukta dolaşan "devrimci"-ye kadar, nedenleri-niçinleri bir yana), k e n d i n i vererek

–kime?– bu duruma başkaldırıyor.

Tarihsel bir olgu olarak ona bakıldığında çağımıza özgü bir başkaldırma türü olarak görünen b u kendini verme, verici kişiye yönelik dile getirildiğinde: bugün alınyazılarını paylaştığı insanlara, insana biraz daha az yabancı yaşayabilmeleri için bir şeyler vermek isteyen, ama yalnızlığında verecek bir şey bulamayan kişinin durumudur. Umutsuzluğundaki umuttur. Çıkmazıdır da.

B u verici kişinin durumunu, Zoe Karelli'den dinleyelim:

ARMAĞAN GÖTÜREN KRALLARIN YOLCULUĞU

Üç kişi olmamız gerekirdi.
Böylesine karanlık olmasaydı,
neden böyle yalnız kaldığımı
anlardım belki.

Öylesine unutmuşum ki her şeyi...
Baştan
başlamalı yolculuk.
Ne zaman çıkmıştık yola, o zaman, üçümüz?
Bir yerlerde rastlaşmış mıydık yoksa...
Yürüdük bir ara birlikte,
yol gösterdiği sürece bize parlak bir yıldız.
O mu değiştirdi yolunu, yoksa ben
mi göremiyorum artık hiçbir şey?
Nerdeyim şimdi, bu böylesi
katı, amansız, çetin çağda,
ben, tedirgin, vakti dar
Yoksa yaklaştı mı saat?
Nasıl bilebilirim!

Armağanlar nerede?
Armağanlar hazırlamıştık biz o zaman,
öğür, dingin

armağanlar, biz kibirsizlerin, altın,
günlük ve mür götürürdük
ona bir zamanlar; hayran hayran, saygı dolu.
Şimdi bu zamanda
demir, yıldırım ve yangın.

Üç kişiydik.
Şimdi göremiyorum başka kimseyi,
kimi zaman boş, ağır kimi zaman
duyarım ellerimi.
Dünyanın kralı karşısında biz
krallardık o zamanlar, şimdi
kimse emin değil hükümdarlığından.
Yoğun karanlık, kim yol gösteriyor bana?
Yoldaşsız yürüyorum,
yıldızsız.
Tek sunu, bildiğim büyük
yıkımı yoksunluğunun Onun.
Ne sunayım ben, saygı,
bağlılık belirtisi olacak. Biz,
bu kızgın, bu taşkın çağın insanları,
ne verebiliriz ona, mutlu,
bizim olan? Bulmak zorundayız
sunumuzu.
Bir şey sunmuyor bunca
didişmesi ruhumuzun.
Altın, günlük ve mür
bir zamanların gösterişsiz armağanları.
Yiyip bitiriyor bizi bu eksik bırakılmış sunu.
Şimdi karanlıkta yürürken,
sevincinden yoksun armağanların, yalnız,
verecek bir şeyim yok, kendimden başka.

Yıkık-bitik yürüyen.[1]

---

1 To Taksidi ton Magon, *Kassandra kai Alla Poiemata*, 1955; Ta Poiemata tes Zoes Karelle; ikinci cilt, Ekdoseis ton Philon tou Bibliou, Athena, 1973.

Şiirdeki öyküyü tanımışsınızdır: tanrı-insana armağanlarını sunmak üzere yola çıkan üç kişinin –üç Doğulu Kralın– y o l c u l u ğ u n d a n söz ediyor. Ve bunlardan biri, ansızın, kendisini karanlıkta tek başına bulunuyor. Yoldaşları ne oldu, neredeler, bilmiyor. Öylesine kopmuş, zaman dışına çıkmış ki, diğer iki kişiyle bir süre birlikte yol almaları nasıl oldu, anımsamıyor: ayrı amaçla mı birlikte yola çıkmışlardı, yoksa rastlantısal bir karşılaşma sonucu –parlak yıldız yolu gösterdiği sürece mi– oldu yoldaşlıkları? Bilmiyor. Bildiği, şu anda kimseyi göremediğidir. Nerede olduğunu da bilmiyor şu anda, karanlıkta. Tükenen ışık, yıldızın ışığı mı, yoksa kendi gözlerinin ışığı mıdır? Bilmiyor. Bildiği, şu anda yol-yön göremediği, hiçbir şey göremediğidir. Önü-arkası silik, sonsuz karanlığın ortasında, elleri boş, kafası işleyen bir nokta... Düşünüyor: bir zamanlar elinde armağanlar vardı, kendi devşirdiği armağanlar; sunan kişiyi de, bunların sunulduğu kişiyi de ayakta tutan armağanlar. Şimdi sunulanlar ise, hem sunan kişiyi, hem de armağanların kendisine sunulduğu kişiyi yok ediyor. Böyle armağanlar verilmemeli; ama başka verilecek bir şey yok ki...

Oysa *o*, armağan vermek zorundadır. Bu "Doğudan gelen" üç kral için, Kutsal (denen) Kitapta, özel bir sözcük, başka dillere çevrilemeyen, genellikle olduğu gibi aktarılan bir sözcük kullanılmıştır: *mai* (ing. çoğul), *les mages* (fr.) denir onlara. Bu *magi* kavramı armağan vermeyi de içermektedir; düşünülemezler armağansız bu krallar.

İşte Karelli'nin kralının yaşadığı çıkmaz, buradadır: yolculuğu, insan[ın] oğluna armağanlar götürme yolculuğudur. Armağanlar yok olunca, yolculuk *o* yolculuk olmaktan, "armağan veren kral" da armağan veren kral *(magos)* olmaktan çıkar: ne kendini ne de yolculuğunu gerçekleştirebilir.

"Bulmak zorundayız sunumuzu" diyor bize Zoe Karelli. Ama elleri dolasıyla, "sunu" bulunasıya, armağan vericiliği yad-

sınamasın diye armağancı krala, kendini, "yıkık-bitik yürüyen" kendini vermekten başka şey kalmamıştır.

Yoldaşlarını ve elindekileri yitirse de, insan kalabilmek için v e r m e k zorunda olduğunun bilincini taşıyan, bu bilinçten dolayı da "insanların hakları bunca çiğnenmesin, hak ettikleri, insanlardan bunca esirgenmesin diye, b e n ne verebilirim?" sorusunu soran, ama soruya "kendimi" yanıtından başka bir yanıt bulamayan kişinin, sipsivri kaldığını duyan verici kişinin çağımızdaki durumudur bu.

Yanıt saygıya değer. Günümüzde insanların, yaşadıkları çıkmaz karşısında sözler ve eylemlerle verdikleri çıkmaz yanıtlar arasında, belki de tek saygıya değer olanıdır. Ne var ki, böyle kişiler önünde susarak eğilsek de, insanların kendilerine biraz daha az yabancı yaşayabilmeleri için kendini verme, çıkmaz bir yol olmaktan çıkmıyor. Ellerimizi yeniden doldurmak, "sunu"muzu bulmak zorundayız.

∴

Şimdi de Bay Wong'a bakalım: Güngör Dilmen'in *Canlı Maymun Lokantası*'ndaki ozana.[1] Mr. Jonathan'a beynini satmakla kime-niçin veriyor kendini?

Doğunun en doğusunda, Hongkong'da, yeryüzünün bütün tatlarını tatmak peşinde olanların, gidip canlı maymun beyni yedikleri bir lokantaya, Batı'nın en batısından balayı yolculuğunda olan bir karı-koca gelir. Çocukluğunda gazete satarak ekmeğini kazanmış bir petrol kralı, Mr. Jonathan ile karısı. Mr. Jonathan'ın kimlik bilincini kendisinden dinleyelim:

Ben Yeremiah Jimmy Jonathan,
onlar, benim dağıttığım nimetle karınları doyanlar
altın ve parlak nutuklarla tuttuğum ordu

---

1 İzlem Yayınları: 16, İstanbul 1964..

yalnız benim büyük düşümü gerçeklemek için var.
Viskim dudaklarımı buruşturur mercan kayalarında
ya da palmiyeler altında.

O gece bütün kampta şehvetli düşler görülür
işler delgiçler, benim renk renk derili çocuklarım
dişi, erkek, çatıları altında tadlarla inlerken
benim çelik kulelerimle çeklerimle güvende
ben kuyularla kapanırım yalnızlığıma.
Sonra uzun geziler gerek bana Bay Wong, uzun geziler
Uzakta bir Hongkong varsa gelip görmeliyim
gelip görmeliyim gümüş gonklarını, yaldız fenerlerini
bir maymun beyni varsa yenecek yemeliyim
ancak o zaman yavaş yavaş geri gelir güçlerim.

Beynini yesinler diye, Mr. ve Mrs. Jonathan için bir maymun yakalanmış, kafası traş edilmiş; Mr. ve Mrs. Jonathan da bu yeni tadın beklentisiyle kıvranırken, çatallarla bıçaklar bile hazırken, mutfakta bir kafes içinde tutulan maymun kaçar. Aynı gün başka maymun beyni tatmadan oradan ayrılamaz; eksik kalır tat koleksiyonları.

Lokantada, oturduğu yerde arada bir ortalığa boş gözlerle bakan, arada bir kıvranan bir kişi daha var bu sıralarda: açık gözlerle düş gören, son gördüklerinin kırk yıl, belki de yüz yıl bile dayanabileceğini söyleyen, düşlerine karşı koyamayan, düş fışkırtan beyniyle didişen, evde, Çin'de, derin çukur gözlerle bekleşen yedi-on yedi-yirmi yedi aç çocuğu olan, maymun kaçtığı sırada mutfakta bulunan ozan Bay Wong.

İşte bu Bay Wong, maymun kaçınca, Mr. ve Mrs. Jonathan'a kendi beynini satın almalarını önerir. Pazarlık yapılır, fiyatta anlaşılır. Bay Wong da Mr Jonathan'ın verdiği, "dünyanın her yerinde bozdurulabilecek" çeki alır, çocuklarına postalar.

Neden-ne için satar beynini Bay Wong? Beyniyle ilişkisini Bay Wong'un kendisinden dinleyelim:

Gözlerinizi açın diyorum size Mister Jonathan
bakın bu kara çanağın içine sıkıyorum süngeri
nasıl fışkırıyor renk renk yağlı sular, koyveriyorum
bakın nasıl yutuyor onları yeniden, bakın nasıl bir emip
bir püskürtüyor kanlı irinli suları, gözlerinizi açın
görün kaç ağzın çiğneyip tükürdüğü salyalı artıkları
ne iğrenç bir iştihayla emip sömürüyor, kusuyor yeniden
çanakta biribirine karışıyor vıcık vıcık salgılar.
Yeter, yeter soğuk şakaklarımın arasında sıkıyorum onu
görüntüler akıyor akıyor, rahatlar gibi oluyorum biraz
sonra yeniden başlıyor-Beynim düşler fışkırtan
bir ejder kesildi Mister Jonathan.
Siz hiç ejder gördünüz mü?
Atalarım ejderleri görmüşler, ürkmüşler onlardan
göz altında tutmak için, ya da
bir afyon sonsuzluğunda öldürmek için törenle
çanak çanak boyalara batırıp hünerli parmaklarını
boyamışlar ejderleri, günlerini kurtarmışlar
Bense geç kaldım
kafamda iç devinimleriyle açılan ejderi
görmezliğe geldim. Nasıl sessizce oldu bu iş.
Sessizce mi? O sancılar, baş dönmeleri,
koridorlarda türküsüz dansedişlerim?
Piçler gibi, kendinden döllenen soylu piçler gibi
bu edinilmiş rahimde, sinsi, nefret dolu
deri ürperişli uzayda kendi zamanı oldu.
Zorunlu yargıyı verdi titremeden:
türlü tadlar, alışkanlıklar demek olan gövdemi
yadsıdı, bir bir kopardı sevinç damarlarını
özünün kıskanç istemini yarattı,
yalnız kendini yaşıyor beynim.
Bastığım yer çökünce bir gün dumansı
vaktin geldiğini anladım. Vakit? Geç kalmışım.
Bir, ejderi azat etmek kalır. Kahkahalarla ejder
yalnız kendimin dolduracağı
bir sonsuzluk üstüne yürümek ister.

Gövdesini yadsımış, bir başına buyruk, kanlı irinli sular emen beyni Çinli ozanın, düşler fışkırtan, başa çıkamadığı bir ejder kesilmiş. Ve derin çukur gözlerle bekleşiyor evde aç çocukları. İkili bir çıkmazdadır ozan: b u beyniyle didişip duruyor ve aç çocuklarının acısını çekiyor. Sorumlu olmadığı kanlı irinli sular karşısında ve sorumlu olduğu yedi-on yedi-yirmi yedi çocuğunun açlığı karşısında hiçbir şey yapamayan ozan, çıkar yol olarak kendini vermeyi –kime?–, kendini kurban etmeyi –neye?– görür. Bu verişle belki çocukları doyacak, beyni b e l k i yeniden doğacak, gördüğü düşleri yok edecek "o tek bilgeliğe" uyanacak ozan.

Bu umuda kendisini vererek, çağına: verici kişiye verecek birşey bırakmayan, ancak pislik temizleten çağına baş kaldırır Bay Wong; arınma yolu açılabilsin, insanlara verilecek şey bulunabilsin diye

Ama Güngör Dilmen, bay Wong'un yeniden doğduğu zaman, kafasını yine dar bir geçitte bulacağını biliyor; kafasını hep dar geçitlerde bulmanın, Bay Wong'un yazgısı olduğunu biliyor.

Kafasını hep dar geçitlerde bulan, bulacak olan Bay Wong'un, "sunu"sunu ş i m d i bulmak zorunda olduğuna işaret ediyor, dersem 'evet' der mi acaba Güngör Dilmen?

Bizimki gibi buluşmaların anlamlılığı bana, böyle bir buluşmadan ayrılırken, birlikte bir-iki tümce götürüp götürmeyişimize: bilincine varmakla ve bunlar üzerine kafa yormakla, daha insanca bir yaşama katkısı olacak bir-iki olanağı (bakış, yaşantı ve eylem olanağını) doğrudan doğruya ya da dolaylı olarak dile getiren bir-iki tümce götürüp götürmeyişimize bağlı görünüyor.

İki ozanımızın ortak bildirisi öyle bir tümce gibi görünüyor

bana. Kendini verme –ya da kurban etme– çıkar yol değildir; bugün yaşayan insanlara–: yakınlarımıza, ülkemiz insanlarına, yazgılarını paylaştığımız ülkelerin insanlarına ve çağdaşlarımıza; kendimize ve insana– bugün verilebilecek şeyleri sürekli bularak vermek gerekir; ozanın, inatla, ellerini bugün gösterişsiz armağanlarla doldurması gerekir, diyor bize ozanlarımız. Kulak verelim buna.



"Bir yazın yapıtının doğru - yani amaca ulaştıran - değerlendirilmesi... üç ana aşamadan geçer. İlk ve onsuz edilemeyecek adım, yapıtı a n l a m a k t ı r . . . Değerlendirme etkinliğinin ikinci aşaması, bir yapıtı kendi alanında bir yere oturtmaktır... Başarılı bir yapıtı değerli bir yapıttan ayırabilmek için, değerlendirmede üçüncü bir adım atmak gereklidir. Bu, bir yapıtın önemini: böyle bir yapıtın yaratılmasının insan i ç i n, dünyamız için anlamının ne olduğunu göstermek; bu olanakların etik değerler bakımından anlamının ne olduğunu göstermektir. Bu adımın atılabilmesi için genellikle değerlerin, özellikle de etik değerlerin felsefî bilgisi gereklidir: etik değerlerin değerinin bilgisi. "

ISBN: 975-8087-25-8



